ИСКУССТВО КИНО

2007

Золотая коллекция
отечественных кинофильмов

ДОМАШНИЙ

Кино на «Домашнем»
ежедневно в 23.30

ВЕЛИЧАЙШЕЕ СЕМЕЙНОЕ ПРИКЛЮЧЕНИЕ ВСЕХ ВРЕМЁН

Симпсоны™ В КИНО

В КИНО С 16 АВГУСТА

WWW.SIMPSONS-KINO.RU WAP.SIMPSONS-KINO.RU

The Simpsons TM & © 2007 Twentieth Century Fox Film Corporation. All rights reserved.

24
k/c

ИСКУССТВО КИНО

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

❑**ИСКУССТВО «СОВРЕМЕННОЕ» И «НЕСОВРЕМЕННОЕ»: ВЗАИМООТНОШЕНИЯ С РЕАЛЬНОСТЬЮ... ИСКУССТВО РАСЦВЕТАЕТ В СТРАНЕ, КОТОРАЯ ПРО СЕБЯ ЧТО-ТО ПОНИМАЕТ, В КОТОРОЙ ПОСЕЛЯЕТСЯ ЭНЕРГИЯ** *КИРИЛЛ СЕРЕБРЕННИКОВ* ❑**ФРИБУР-2007: В ЧЕМ ПРЕЛЕСТЬ МАЛЕНЬКИХ ФЕСТИВАЛЕЙ? ПОДКУПАЕТ ДЕМОКРАТИЗМ. АУТСАЙДЕР И ФАВОРИТ ДРУГИХ ФЕСТИВАЛЕЙ МОГУТ ПОМЕНЯТЬСЯ МЕСТАМИ** *СЕРГЕЙ АНАШКИН* ❑**«СЦЕНЫ СЕКСУАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА»: ФИЛЬМ, ПОХОЖИЙ НА КОМИКСЫ БИДСТРУПА ЗДЕСЬ ПОЧТИ НЕТ ТЕХ САМЫХ «СЦЕН», НО ЗАТО ЕСТЬ БИДСТРУПОВСКАЯ ЛАКОНИЧНАЯ ЗРЕЛАЯ МУДРОСТЬ** *ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ* ❑**ХОББИ, СТАВШЕЕ ПРОФЕССИЕЙ МОЯ РАБОТА — ПОЙМАТЬ ОЩУЩЕНИЕ... Я ИЩУ СВОЕ УДИВЛЕНИЕ** *БОРИС МИХАЙЛОВ* ❑**СВОБОДНОЕ ПЛАВАНИЕ СНАЧАЛА ПРИДУМЫВАЕТСЯ САМА ИСТОРИЯ. А ДАЛЬШЕ НУЖНО СТАТЬ ХОРОШИМ РАССКАЗЧИКОМ. ОХОТНИКОМ ЗА ЗРИТЕЛЬСКИМ ВНИМАНИЕМ** *БОРИС ХЛЕБНИКОВ* ❑**ПРИТЧИ О ЧУДЕСАХ ВСЕ ТУПИКИ РЕАЛИЗМА И СВЕРХРЕАЛИЗМА УЖЕ ПРОЙДЕНЫ, А ИНОСКАЗАНИЕ ПРОРЫВАЕТ ЭТИ ТУПИКИ** *НАТАЛЬЯ ТРАУБЕРГ* ❑**«ГЕЙМЕР» У КИНО ЕЩЕ ЕСТЬ ОЧЕНЬ СЕРЬЕЗНЫЕ РЕЗЕРВЫ ПРИТЯГАТЕЛЬНОСТИ. НО, КАК ГОВОРИТСЯ, НЕДАЛЕК ТОТ ДЕНЬ...** *АЛЕКСЕЙ ПАЖИТНОВ* ❑**В НАРРАТИВЕ ЭДИПОВА КОМПЛЕКСА ИСТОРИИ КОНФЛИКТОВ БОЛЬШИХ СОЦИАЛЬНЫХ ГРУПП НЕРЕДКО ВПИСЫВАЮТСЯ В КООРДИНАТЫ СЕМЕЙНЫХ ДРАМ** *СЛАВОЙ ЖИЖЕК*

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №6/07

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5

Современно ли современное искусство?
Подборка коротких интервью

РЕПЕРТУАР

17

СЕРГЕЙ АНАШКИН
Координаты: «Юг»
Фрибур-2007

24

НИНА ЦЫРКУН
Правдивая ложь
«Мистификация», режиссер Лассе Халльстрём

28

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Они в отсутствие любви и смерти
«Сцены сексуального характера», режиссер Эд Блум

КОММЕНТАРИИ

35

СЕМЕН ЭКШТУТ
«В чинах мы небольших»

ИМЕНА

43

БОРИС МИХАЙЛОВ
Гений мест
Беседу ведет Дмитрий Десятерик
Портрет фотохудожника

РАЗБОРЫ

55

Эстетика — насилие над реальностью?
Фестиваль действительного кино «Кинотеатр.doc»-2007
Интервью ведут и комментируют Анна Слапиня
и Екатерина Самылкина

72
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Рефрен
«Свинарник», режиссер Пьер Паоло Пазолини

74
ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК
Софиты
«Догвиль», режиссер Ларс фон Триер

О П Ы Т

77
СТИВЕН СПИЛБЕРГ:
«Мы станем свидетелями атомного распада Голливуда»
Беседу ведет Жан-Пьер Лавуанья

84
БОРИС ХЛЕБНИКОВ
Инертные люди
Беседу ведет Зоя Кошелева

92
ЕЛЕНА ГРЕМИНА
Маленький большой театр
Беседу ведет Марина Шимадина

101
НАТАЛЬЯ ТРАУБЕРГ:
«Притча легко совпадает с действительностью»
Беседу ведет Наталья Баландина

M E D I A

107
АЛЕКСЕЙ ПАЖИТНОВ:
«Еще пять лет, и кино может отдыхать»
Беседу ведет и комментирует Александр Липков

117
Памяти Александра Липкова

П У Б Л И К А Ц И И

119
СЛАВОЙ ЖИЖЕК
Семья, либидо и история
Теоретические заметки

Ч Т Е Н И Е

135
ЕЛЕНА ДОЛГОПЯТ
Дверь
Сценарий

S U M M A R Y

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

Сергей Эйзенштейн на съемках фильма «Броненосец «Потемкин»

Современно ли современное искусство?

Время неумолимо сработает против того, кто попытается дать исчерпывающую характеристику современности, потому что эта характеристика устареет сразу же после того, как будет сформулирована, и уйдет в прошлое вместе с описываемой эпохой. А значит, станет характеристикой прошедшего, а не настоящего.

Когда мы говорим «современное искусство», то, на самом деле, подразумеваем под этим словосочетанием что-то бесконечно свое, личное, те импульсы, которые уловили из окружающей действительности и соотнесли с увиденным-услышанным именно мы. Объективного «современного искусства» не бывает, и если бы кто-то задумал создать эталонный метр, нулевой меридиан современности, относительно которого можно было бы расставлять произведения на шкале «прошлое-настоящее-будущее», то он бы неминуемо попал впросак, потому что «настоящее» устаревает в тот момент, когда мы заканчиваем произносить это слово. А значит, никакого «современного искусства» по определению быть не может. Но зато могут быть представления о нем каждого конкретного человека.

Эта подборка коротких интервью показывает, что понимают под «современным искусством» те, кто его делает, те, кто в нем живет. Драматурги, режиссеры, актеры отвечают на публикуемые ниже вопросы, которые мы дополнили еще несколькими уточняющими, родившимися в процессе диалога.

1. По каким критериям вы определяете современность современного искусства? Язык, актуальная проблематика, сегодняшняя интонация, приметы времени, тип конфликта, герои? Или что-то еще? Какие произведения последних лет, на ваш взгляд, отвечают этим критериям?

2. Что, по вашему мнению, мешает сегодняшним авторам схватить, запечатлеть, выразить суть сегодняшней реальности?

РЕНАТА ЛИТВИНОВА

1. Мне вообще чуждо разделение на современное искусство и устаревшее. Как правило, если произведение современное, то оно несет на себе печать чего-то очень наспех сделанного или очень социального, злободневного, со всеми противными приметами, что я так ненавижу. Поэтому для меня чем современней, тем дальше от искусства.

2. Мешает отсутствие таланта. В сценаристы часто прячутся люди с по-

средственными литературными талантами. Спрос на телевизионные тексты, быстрые сценарии очень велик — по-настоящему одаренных людей мало. Писать надо много, на конвейер. Выдерживают графоманы, упорные посредственности. Критерий всему — талант.

ВЛАДИМИР МИРЗОЕВ

1. Строго говоря, было бы несправедливо отказать в «современности» даже «телемакдоналдсу» (см. «Аншлаг» или «Цирк со звездами»). Этот феномен вполне адекватно выражает дух времени: цинизм, алчность, промывание мозгов, неоязычество и прочие прелести. Произведения, в которых есть рефлексия по поводу нашей экзистенциальной ситуации, где возникают хоть какой-то исторический контекст и перспектива, к несчастью, весьма немногочисленны. На мой вкус, это книги Людмилы Улицкой (особенно «Даниэль Штайн, переводчик»), Майи Кучерской, Игоря Сахновского, Петра Вайля, Александра Гольдштейна; фильмы Алексея Германа, Киры Муратовой, Андрея Звягинцева, «Изображая жертву» Кирилла Серебренникова, «Ночной Дозор» Тимура Бекмамбетова; музыка Леонида Десятникова, Владимира Мартынова; графика Александра Смирнова.

Для меня гораздо чаще актуальным оказывается классический текст. Совмещение архаичного узора с потоком жизни создает эффект дешифровки. Как будто скрытый от обывателя смысл происходящего начинает вдруг проявляться.

2. По-моему, фатально на аппарат восприятия воздействуют две вещи: во-первых, плотность и скорость некачественной информации, которую наши современники вынуждены фильтровать своим бедным мозгом; во-вторых, неспособность среднего автора почувствовать себя хотя бы объектом, если не субъектом, Священной Истории.

КИРИЛЛ СЕРЕБРЕННИКОВ

1. Все перечисленное. Буквально все перечисленное, плюс — все это должно быть вместе. Я, глядя на произведение, должен понимать что-то о времени, о людях, которые в этом времени живут. А если произведение еще трогает эмоционально или интеллектуально и, грубо говоря, толкает к размышлениям и чувствам, то втройне хорошо. Из последнего это, например, фильм «Вавилон» или выставка Олега Кулика «Верю». В литературе сейчас много интересного.

2. Личные комплексы. Все современные авторы пытаются кому-то что-то доказать, за кем-то угнаться и выяснить личные взаимоотношения со своим детством. Если люди будут заниматься тем, что мы обрисовали в первом пункте, если у них возникнет желание понять, желание каким-то образом отрефлексировать современность, то, может быть, и произойдет что-нибудь. А если все будут доказывать друг другу, что они круче, если все будут снимать фильмы исключительно для Берлинского фестиваля, а выставки проводить только для того, чтобы сделать Берлинале или Венецианскую биеннале, то ничего не выйдет. Это неправильно. Наверное, сейчас какие-то молодые народятся. Если им не расскажут, что любой фильм, который ты снимаешь, должен быть обязательно для фестиваля или для того, чтобы «пипл схавал», если они захотят серьезно подумать про свою жизнь и про жизнь своей страны, то, глядишь, что-то выйдет.

— Это только наша проблема или на Западе то же самое? Или на Востоке?

— Нет, на Западе все совершенно по-другому. На Востоке, наверное, тоже. Там как раз всегда очень точно понятно, где современное искусство, а где трэш или что-то такое рутинное. Во всяком случае, государство там дает деньги именно на современное искусство, на его развитие, на инновационные технологии. А у нас деньги дают на сохранение традиций.

— *Государственная поддержка полезна современному искусству?*

— Конечно. Без государственной поддержки никакое вообще искусство — ни «современное», ни «несовременное» — не может существовать. Но денег вполне хватает. На те деньги, которые выделяет государство, тут уже Клондайк современного искусства должен быть. Не хватает мозгов. Все время спрашивают, почему же наши фильмы не попадают на крупные фестивали, почему их не берут в программу в последние годы. И все время задают вопрос: «Наверное, нас не любят за границей?» А мне кажется, просто плохие фильмы мы тут снимаем, вот их и не берут. Когда хороший фильм получается, его берут. И все рады, и упрашивают продюсера этот фильм дать на фестиваль. Вот и всё. Если у нас будет некое стопроцентно инновационное качество, если мы будем креативными, то нас будут брать. А мы не креативны. Вообще желание делать что-то по-новому, не так, как всегда, заглохло. Обязательно надо хранить музейные ценности, но без развития, без поиска, без чего-то совершенно нового и неизведанного искусство развиваться не может.

Башня Татлина (проект памятника III Коммунистического Интернационала), 1919—1920

— *А с какого момента наше искусство стало топтаться на месте? Это явление последних лет?*

— Это явление последних лет, когда у нас побеждает тенденция, связанная с бесконечной ретроспекцией, с ностальгией и с идеей, что все самое лучшее и прекрасное у нас было в Советском Союзе.

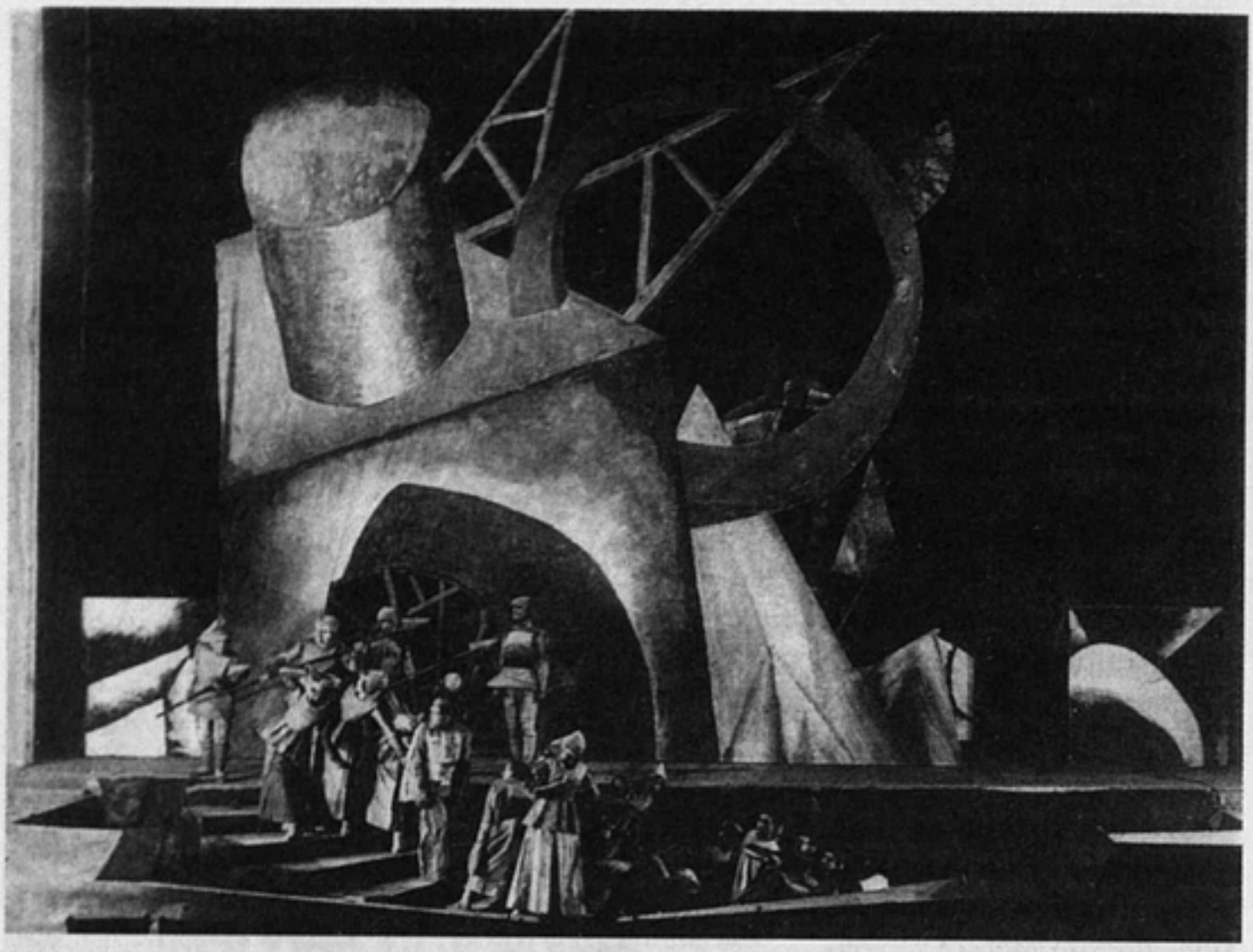
— *Это еще и социально-политическая ностальгия?*

— Разумеется. А не бывает иначе. Страна в убожестве, а искусство цветет — так не бывает. Искусство расцветает в стране, которая про себя что-то понимает, которая развивается, которая думает, которая живет, которая становится на ноги, в которой поселяется энергия. И чем больше денег — тем лучше. Потому что без денег искусства не бывает.

АЛЬБЕРТ ФИЛОЗОВ

1. В кино никак не определяю, потому что кино я совершенно не знаю, я его не смотрю, у меня нет на это времени. В театре у нас есть драматургический конкурс «Действующие лица», в жюри которого я вхожу уже много лет. И у меня каждый год меняется мнение о том, что современно, а что нет.

Наверное, современность — в какой-то особой остроте. Но очень часто этой остроте не хватает содержания. Чтобы что-то показать, чтобы от бессмыслицы прийти к осмысленному, надо, наверное, обладать очень глубоким содержанием. Нужны нервы, потому что все-таки все основано на человече-



«Зори», авторы постановки Всеволод Мейерхольд, Валерий Бебутов. Театр РСФСР—I. 1920

ских нервах. Если тебя по-настоящему ничто не волнует, ты не можешь быть современным. Просто подделываешься. На самом деле современно то, что волнует художника. И нужно, чтобы он еще умел про это сказать. Умел мастерски сказать.

Думаю, что Улицкая достаточно современна. К тому же она профессионал. Это видно и по ее пьесе «Русское варенье», которую мы сейчас играем в театре «Школа современной пьесы». Однако есть вещи, которые меня в ней не устраивают. Она все время пишет про разложение, про умирание, про деградацию. Но, может быть, как раз это состояние ее взгляд воспринимает объективно.

— А из актеров?

Из молодых — Сухоруков, потому что он достаточно острый. Из тех, с кем я встречался... Я встречался с Димой Певцовым (на фильме в «В круге первом» мы вместе работали). Мне кажется, что он хорошо работает.

— Современное произведение обязательно должно быть заострено на сегодняшних проблемах, или современными могут быть и вечные вопросы?

— Скорее вечные вопросы. Про кино я мало знаю, а если говорить про театр, то, например, Анатолий Васильев, с которым я работал в двух спектаклях, с социальным порвал уже очень давно. Еще в 79-м году, когда делал «Взрослую дочь молодого человека», напрочь закончил с социальными проблемами. В идеале искусство — это поиск какой-то другой красоты. В каждом поколении она меняется, в каждом поколении ее условия и критерии различны, каждое поколение ищет ее заново. И все надо оценивать с этой точки зрения.

— Сегодняшние театральные режиссеры улавливают эти импульсы?

— Нет. Я не видел ничего подобного. Васильев улавливал, но он сейчас живет не у нас. Его «Евгений Онегин» мне был очень интересен, потому что в спектакле было удивительное сложение неслагаемых элементов. Например, когда вдруг начинали петь: «Слушай, Ленинград...». Мне это нравилось. В этом было хорошее хулиганство.

Женовач мне очень интересен. Я думаю, что он очень глубокий и интересный режиссер. Ну, конечно, Петр Фоменко. Несколько лет назад я видел его спектакль «Без вины виноватые». Мне очень понравилось, потому что в спектакле был современный взгляд, там актеры играли в этот сюжет, а не этот

сюжет, они откровенно хулиганили и сами получали от этого удовольствие. И многие из них даже отказались от привычных приемов и привычных интонаций, которые в Вахтанговском театре очень сильны.

2. Я думаю, самый большой порок, который существует, — это ножницы между профессиональным умением и знанием материала. Приходят люди, которые знают материал, но, по существу, не умеют с ним ничего делать. Когда начинаешь их пьесы ставить или в них играть, понимаешь, что там нет ничего. Нет подлинного умения, нет глубины и нечего копать. Я думаю, что нечто подобное происходит и в кинематографе, потому что процессы везде одинаковые. И в кинематографе прежде всего, потому что у тех людей, у которых есть опыт и которые привыкли делать что-то осмысленно, нет денег, чтобы сделать кино, либо они недостаточно мобильны в силу разных причин. А те, которые могут что-то сделать и достать деньги, те порой без царя в голове.

АЛЕКСЕЙ ХАНЮТИН

1. Наверное, всё вместе. Ощущение современности ведь не вычисляется по какой-то сумме критериев и количеству баллов. Ты сразу чувствуешь, что эта вещь современная, она на пике современных тенденций. То есть, видимо, интуитивно весь комплекс оценивается и производится некий вывод.

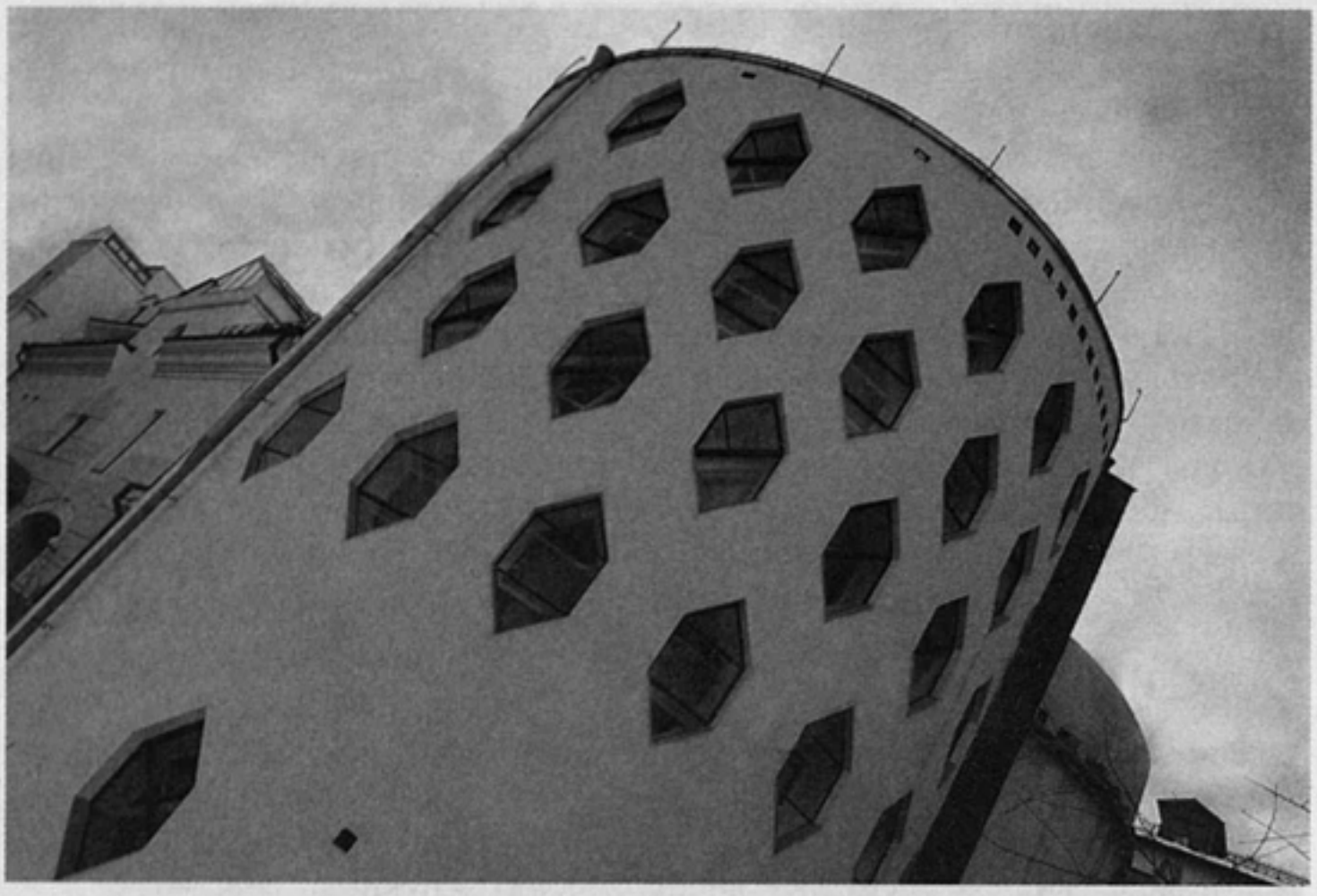
— Вы как искусствовед можете вычленить какие-то отдельные критерии, кроме интуитивного понимания?

— Безусловно, важное значение здесь имеет язык, которым говорит художник, и использование тех или иных знаков современности. Наличие тех или иных опознавательных знаков маркирует произведение. По ним видно, хочет человек казаться современным или быть современным. Или же он работает с какими-то иными языковыми пластами.

— А как вы определяете современность художественного языка?

— В документальном кино, которым я занимаюсь, одну из современных и очень модных у нас тенденций представляют фильмы в стиле home video, которые несколько лет назад никому бы и голову не пришло назвать «фильмами», демонстрировать на фестивалях и анализировать с позиций профес-

«Лес», автор постановки Всеволод Мейерхольд. ТИМ. 1924



Дом Константина Мельникова, 1927

сиональной кинокритики. Я имею в виду прежде всего фильмы, которые продюсируются и продвигаются «Кинотеатром.doc». Я бы охарактеризовал это движение как «крестовый поход детей». На фоне профессионального, но крайне лживого и циничного телевидения, профессионального, но абсолютно социально вялого и невнятного документального кино делается ставка на непрофессионализм. Неумение снимать в фокусе, писать нормальный звук, держать кадр, профессионально выстраивать повествование и так далее становится своего рода сертификатом искренности и неангажированности молодого человека с видеокамерой. Молодость — важный компонент этой конструкции. Не опытный профессионал, а неискушенный дилетант, студент, тинейджер. Только такой неискушенный взгляд способен показать подлинную реальность, не искаженную идеологией и ложью «взрослого» социума.

Конечно, это очередная иллюзия. Если бы такое неряшливое home video сделал Сергей Лозница или штатный режиссер Первого канала Аркадий Коган, я бы всерьез задумался, что бы это значило? Когда же home video делают необученные люди, я понимаю, что по-другому они просто не умеют. Это не есть осознанный автором выбор языковой стратегии. За автора стратегию выбирают продюсеры и идеологи движения. Тоже, конечно, выбор. Но выбор на другом уровне — выбор кураторов это проекта.

— Ведь эта идея идет еще от Ларса фон Триера. Как вы считаете, она продуктивна? Она может вывести кино на новый уровень? Или это тупик?

— Собственно говоря, она уже продемонстрировала свою продуктивность, выдвинув достаточно провинциальное датское кино в фокус внимания европейского и мирового киносообщества. Но это уже не новость. Для того чтобы добиться аналогичного результата сегодня, нужно сделать что-то принципиально новое, идти на опережение, а не повторять вчерашние европейские тренды. Ни один прием не работает вечно. В современном искусстве девальвация стиля, направления, художнической стратегии происходит особенно быстро. Для своего времени «Догма» была настоящим открытием, встряхнувшим весь кинематограф, но сейчас уже нужно что-то другое.

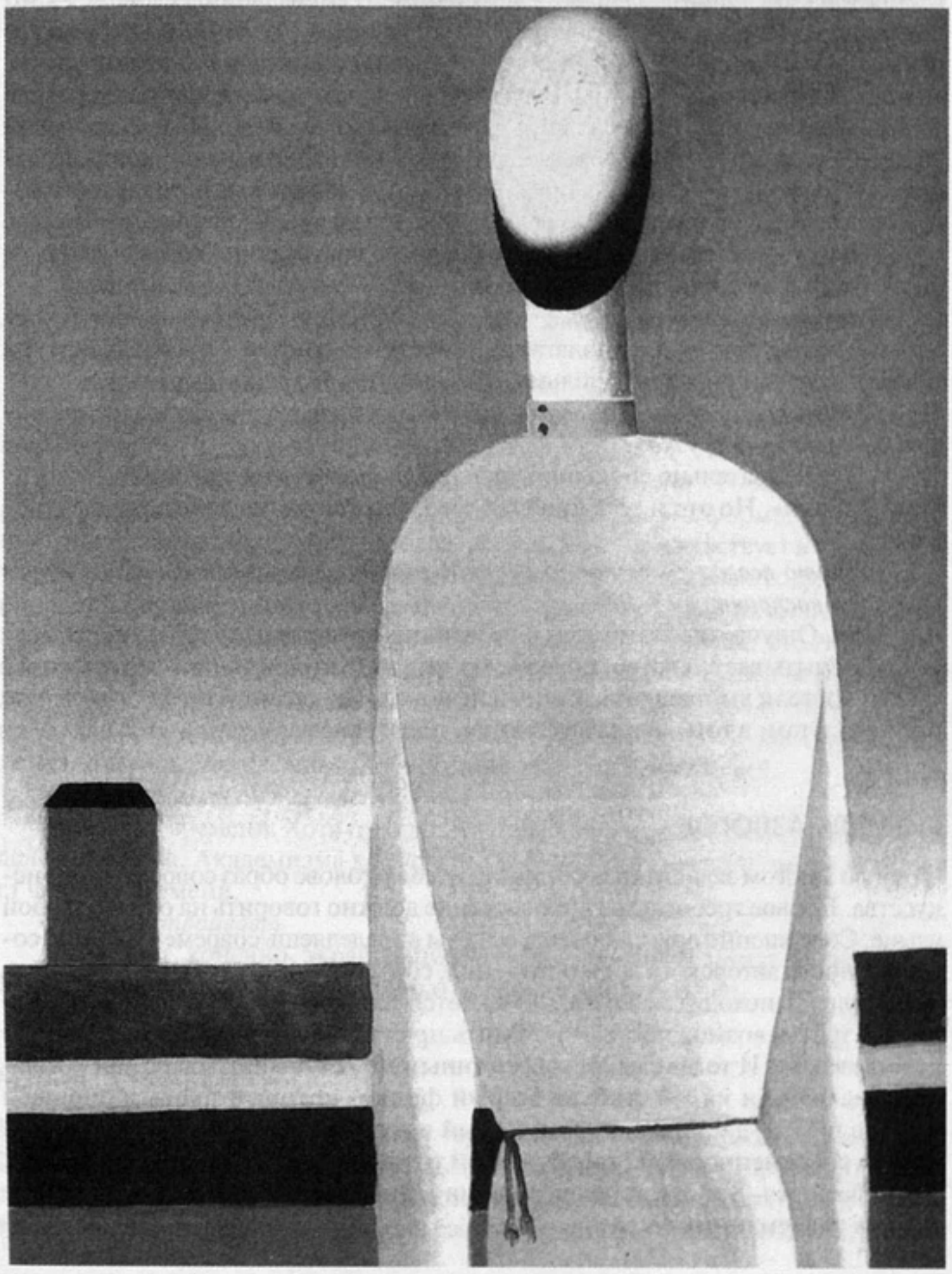
— А что другое?

— Хороший вопрос! У меня как у режиссера есть пара идей, но они нуждаются в практической реализации — тут статьей или декларацией не отделаешься. Что же касается «крестового похода детей», то, хорошо понимая всю его актуальность и правомерность в современном российском культурном

и политическом контексте, принять участие в нем не могу. Любой дилетантизм меня страшно раздражает. И даже если хорошо сделанное кино будет очень немодно, я все равно буду его делать. Но это мой личный выбор.

БОРИС ЮХАНАНОВ

Современное — это сопряженное с временем. Позволим себе так трактовать этот термин. Дальше очень важно вывести еще одно понятие — «актуальное». Именно эта характеристика — сигнал о том, что сопряжение с внутренним временем человека или с внутренним временем того или иного комьюнити, или с тем реальным временем, в котором проживает, например, страна, произошло. Так возникает актуальное сознание и рождается актуальное искусство. Распознание реальности происходит там, где вы вступаете в контакт с временем внутри себя, выраженном в ваших чувствах. Когда сенсоры начинают вибрировать, когда они отражаются в том, что можно обозначить как «актуальное» для вас, для вашей общественной среды здесь и сейчас, или



Казимир Малевич. «Торс в желтой рубашке». 1932

более масштабно — для страны, — вот тогда можно говорить: да, от этого фильма, книги, спектакля у вас возникло чувство современности. В этом смысле для меня всегда работает иное различение — позволю себе его сделать и на этом завершить свой краткий ответ. Я, например, вот парадокс, читаю Рамхаля. Это каббалист XVIII века, рабби Моше Луцатто, который писал аллегорические каббалистические пьесы. Меня потрясают актуальность и современность его вопрошаний, его диалогов. В его пьесах нет ничего лишнего, он откровенно провоцирует мой импульс созидания — мне хочется это ставить, я хочу с этими текстами иметь дело. Когда я смотрю кино, про которое мне хочется говорить, это тоже «мне хочется делать». Все очень просто. Если впечатления от искусства пробуждают во мне созидательное начало, то я считаю это искусство актуальным и современным.

АЛЕКСАНДР ХВАН

На мой взгляд, главный критерий современности современного искусства — резонанс. Современное произведение искусства — это работа, которая вызывает резонанс в душах людей, живущих в момент ее создания. Резонанс — это когда души трепещут в ответ на трепет души автора. Современность заложена в авторском замысле, в чувствах. Это вовсе не совпадает с успехами кассы. Потому что кассовые картины ни в коем случае не означают зрительского резонанса, подключения зрителей к фильму. Авторы, может быть, не имели вообще никаких душевных порывов, они лишь владеют ремеслом, которое позволяет им ловко нажимать на пружинки, чтобы использовать те механизмы, что обеспечивают зрительскую релаксацию, развлечение безумное и пустое. Резонанс — это слезы, сильные переживания, сострадание героям... Может быть, люди и не хотят этих сильных эмоций.

— Авторы их проектируют...

— ...да, авторы их предполагают, а зрители — иногда — не хотят идти на так называемый «тяжелый фильм», объясняют: «Это меня загрузит».

— Очень верное слово. То есть вы хотите сказать, что резонанс, сопереживание — всегда «загрузка»?

— Да. Обязательно. Большинство людей толпы, к сожалению, не хотят «загружаться». Но это и есть признак того, что искусство действует на человека.

— И это всегда короткое замыкание между авторским замыслом и зрительским восприятием?

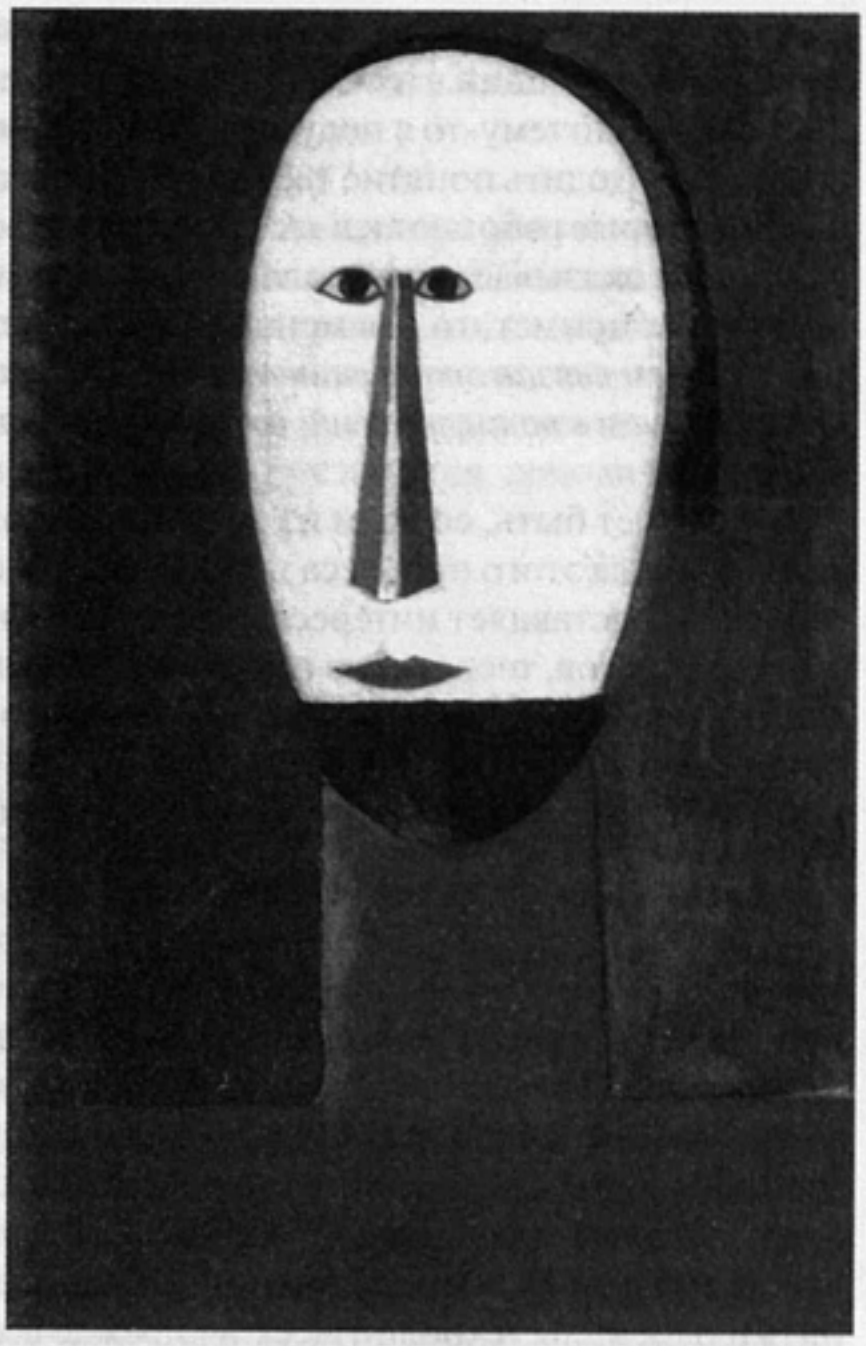
— Да. Ощущение «загрузки» еще возникает, когда человек выходит с сеанса и испытывает чувство, похожее на то, как будто он только что проснулся и из постели выставлен на улицу и не понимает, где находится. Что он еще находится там, в том, «фильмическом», пространстве.

КИРИЛЛ РАЗЛОГОВ

Ответ во многом зависит от того, какой у тебя в голове образ современного искусства. Первое требование: произведение должно говорить на одном с тобой языке. Совершенно другой подход, если ты определяешь современность по современности авторского мироощущения, современности проблематики. Тогда ты будешь исходить из того, что кажется тебе сегодня актуальным. И, наконец, третья возможность — исходить при оценке произведения из сферы чувствования. И тогда самым современным может показаться роман «Опасные связи» или какой-нибудь старый фильм, который пусть и обращен в прошлое, но дает совершенно новый эмоциональный заряд, присущий только современности. С твоей личной точки зрения, хотя ты, может быть, и ошибаешься. Вот эти три совершенно разных подхода порождают разные списки современных фильмов.

— И эти способы опознания современного в искусстве могут еще друг друга цеплять, взаимодействовать. То есть очень сложная система запросов возникает.

— Если человек не отдает себе отчет в том, почему он подключился к происходящему на сцене или на экране, если в отличие от многих теоретиков *(смеется)* он не рефлексирует по этому поводу, то, конечно, у него возникает некое общее ощущение от фильма или спектакля. Но на самом деле это три разные установки подхода к искусству, они зависят от того, на чем человек делает акцент. Чаще всего он ставится именно на психологическое измерение. Зритель воспринимает как современный прежде всего способ чувствования и выражения чувств.



Казимир Малевич. «Мужской портрет». 1928—1929

— Но саму возможность подключиться дает зрителям автор — его попадание в сегодняшнюю реальность?

— Конечно. У автора должно быть чувство времени.

— А что тогда промахивается в этом ощущении? То есть какова природа непопадания?

— Многие картины не попадают. Скажем, для меня «Точка» Юрия Мороза, сделанная сегодня, — это картина 90-х годов. По форме, по ощущению, по проблематике. Автор опоздал. Или он мыслит и чувствует в старых категориях. Есть довольно большое количество фильмов, которые сохранили мироощущение советского типа, потому что люди, которые их делали, жили в советскую эпоху. Это не значит, что это плохо, это значит, что их работы апеллирует к чувству современности через ностальгию по ушедшему — у тех людей, которые в этом ушедшем жили. Творчество Станислава Говорухина тут наиболее яркий пример. Есть картины, которые сознательно сделаны в стиле академизма. Это касается экранизации классики, например...

— Которые вне актуальности?

— Да, вне времени. Хотя говорят, что классика всегда актуальна, на самом деле это не так. Академизма достаточно много. Он безопасен, он не передает чувство времени.

— Всех устраивает.

— Бывают, конечно, экранизации классики, которые звучат современно. Но это исключения, которые только подтверждают правило.

МАРИНА РАЗБЕЖКИНА

Для меня современность не означает «время—пространство», «здесь и сейчас». Для меня самый современный фильм — «Андрей Рублев» Тарковского. До сих пор мне кажется, что он не просто современен, он еще и актуален, он совмещает в себе эти две иногда очень разные характеристики и позиции. Пото-

му что бывает «актуальный» фильм в смысле «сегодня актуальный», злободневный. Вышедший в нужный момент: момент проходит, и исчезает актуальность кино. Почему-то я подумала, что в понятие «современность» обязательно должно входить понятие «вечность». Как только появляются элементы вечности, которые работают и в «Андрее Рублеве», и, может быть, даже в «Бумере», так фильм оказывается актуальным, то есть нужным в разные времена. А если нет этих примет, то для меня это кино лишь злободневное, сегодняшнее.

— С чем связан этот синтез актуальности с вечностью, как вы думаете? С попаданием в токи времени, со смысловыми прорывами, с масштабом личности?

— Может быть, со всем из перечисленного вами. А может быть, с чем-то еще. Природа этого процесса непонятна. Она, наверное, и не важна. Она, наверное, представляет интерес для методологических исследований социологов, психологов, теоретиков искусства, но для меня — и как для зрителя, и как для режиссера — это совершенно не важно. Очень странно, что огромное количество картин про современную жизнь мне кажутся абсолютно несовременными. Я не узнаю в них нашу сегодняшнюю жизнь.

ЕЛЕНА ГРЕМИНА

Это вопрос, ответ на который ускользает, как ответы на многие другие вопросы сейчас, потому что мы живем в быстро меняющемся мире — он преобразовывается на наших глазах каждую минуту. Поэтому осознавать, что с нами происходит прямо сейчас, довольно сложно. Сложно высказаться внятно о тех социальных переменах, которые в нашей стране происходят: мы ведь сейчас живем в другой стране, не там, где жили еще пять лет назад. Сложно оценить и перемены технологические, прежде всего Интернет. Люди много пользуются Интернетом. Я стала замечать, что художественная проза, тексты, пьесы, сценарии от этого очень изменились. Раньше мне нравились стилистические изыски, сейчас современное мышление говорит тебе: «Почему это так длинно? Почему это так сложно?» И чтобы зацепить меня, нужно очень много настоящего чувства со стороны автора. Если есть настоящее сильное чувство, тогда я готова продираться.

— То есть коммуникация — обязательное условие? Эмоция, которую спроектировал автор, обязательно должна быть воспринята зрителем, слушателем?

— Да. Людмила Петрушевская говорила молодым драматургам на семинаре-фестивале в Любимовке: «Вот с каким чувством ты пишешь, ровно с таким же чувством человек будет это воспринимать». Понятно, что бывает и наоборот: кто-то пишет — заливается слезами, а люди потом читают и хохочут...

— Эмоции обязательны?

— Эмоции — это то, что сегодня отличает искусство. Потому что технология настолько продвинулась, что как отличить искусство от шикарного буклета, продвигающего, например, новые конфеты? Из-за качественной доступности технологической подачи всего, что нас окружает, наша реальность наводнена подделками под искусство: ремесло легко рядится в его одежды. Я могу говорить только о литературе, театре, «Театре.doc», где наивный, аутентичный текст пробивает все, и потому уже совершенно не хочется следить за успехами ловких ремесленников. Более того, когда видишь все крючки, на которые тебя, зрителя, пытаются подцепить, вмиг отключаешься. Не доверяешь сделанной улыбке, когда глаза не улыбаются...

— Профессиональность не является для вас ключевой составляющей?

— Да, я считаю, что разговаривать на тему профессионализма —непрофессионально. Скучно. Талант проявляется, где хочет, что значит «профессионально» или «непрофессионально»?

— Когда говорят «современное», обычно добавляют «актуальное», «адекватное времени». Значат ли что-то для вас эти подпорки, когда речь идет о современном искусстве?

— Это невозможно имитировать. Если личность интересная, то тебе интересно за ней следить. Автор, режиссер, актер или актуален или неактуален. Имитировать это невозможно, получается фальшь.

— А от ощущения времени что-то зависит?

— У Достоевского было такое страшное опасение, что он отстанет от времени. Он очень интересно рассказывает, как встретил на Невском проспекте Гончарова и говорит: вот, мне уже пятьдесят три года, я уже боюсь писать. А Гончаров, который был очень умным человеком, отвечал, что, мол, знаю, то и буду описывать, и пусть они что хотят, то и делают, художник не должен пытаться быть современным. Эти две позиции, мне кажется, дополняют и уравновешивают друг друга.

ПАВЕЛ ЧУХРАЙ

Ясно, что отличить современность можно не потому, в каких костюмах и на каких машинах люди ездят. Это никакого отношения к современности не имеет. То, что находит отклик в обществе, про то можно сказать — «современно». Я, например, делаю картину по Гоголю. Могу ошибаться, но я глубоко убежден в том, что делаю современную картину, отвечаю на те внутренние вопросы, которые стоят передо мной и перед страной. А искусство от неискусства отличить трудно. Кстати, киноведы нам в этом мешают. Я считаю, что серьезный критик — это человек, который высказывает свои мысли в связи с фильмом, с произведением искусства. А если он является просто посредником между зрителем и экраном... Среди режиссеров много шаманов, и в вашем критическом цехе тоже их много. Я ценю только тех людей, которые высказывают свои собственные мысли, а не начинают мне объяснять то, чего я не понял в картине. Я считаю, что любой человек, доживший до определенного возраста и знающий жизнь, разбирается в ней достаточно, чтобы понять любой фильм. А если он непонятен, значит, плохо сделан.

— А как вы понимаете, что картина принадлежит нашему времени?

— Полагаюсь на интуицию.

— Вы ощущаете несовременность в тех картинах, которые сняты буквально вчера?

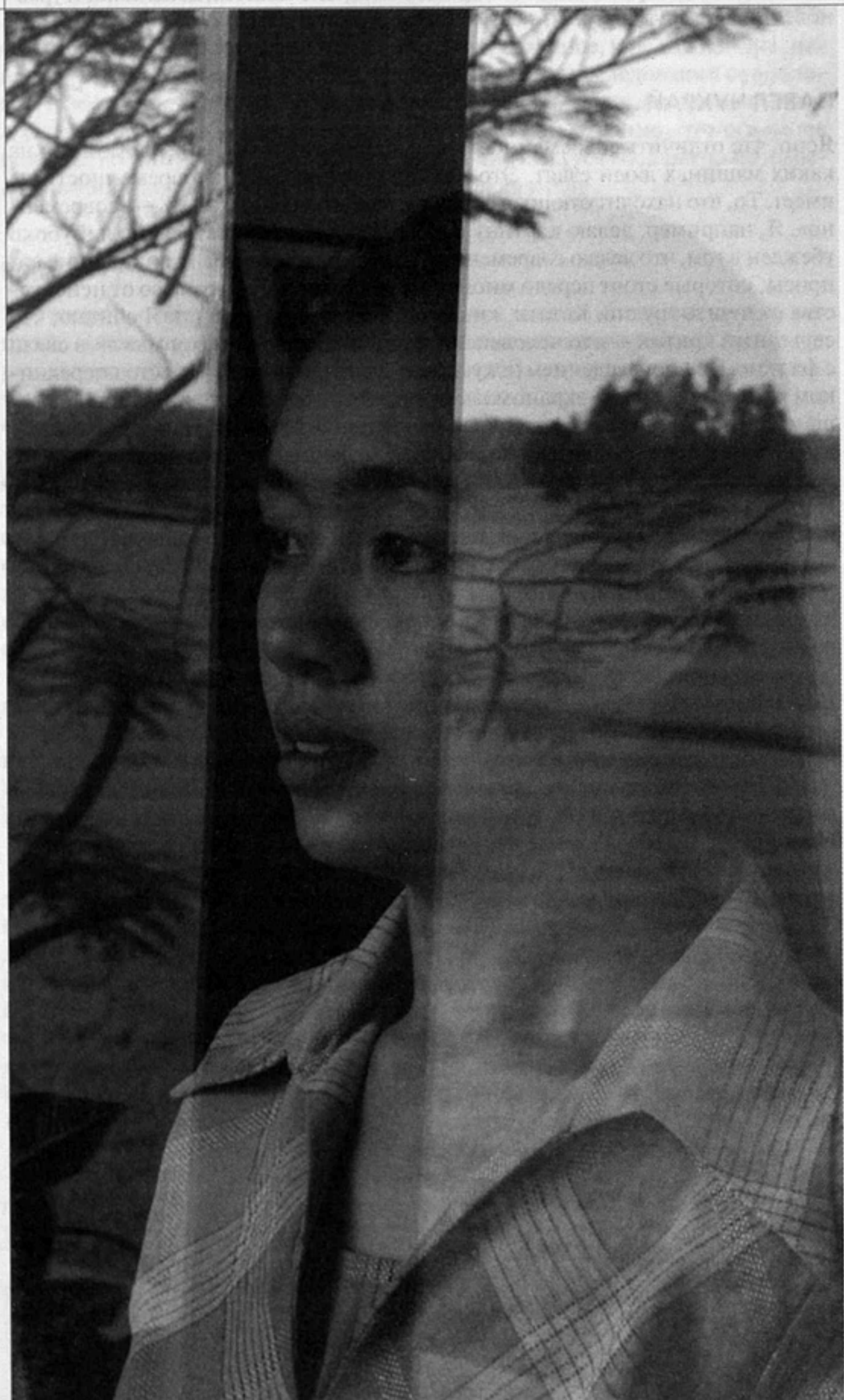
— Конечно. Более того, я ощущаю несовременность и в своих замыслах. Есть с десяток замыслов, которые я торможу по этой причине. Я понимаю, что сегодня это будет неинтересно зрителю.

— На чем вы основываетесь, делая такой вывод?

— На своем ощущении того, что происходит вокруг. Я придумал что-то в каком-нибудь 85-м году, мне казалось, что это будет и сегодня актуально. Но вопросы, мучившие тогда, настроение, проблемы — все ушло, и я чувствую, что буду уже вторичен. Не потому, что кто-то другой успел это сделать, а потому, что время прошло.

Интервью вела и комментировала А.Слапиня

РЕПЕРТУАР



«Синдромы и век», режиссер Апхичатпхонг Вирасетакун

СЕРГЕЙ АНАШКИН

Координаты: «Юг»

ФРИБУР-2007

В чем прелесть маленьких фестивалей? Подкупает демократизм. Хозяева не разделяют гостей по сортам и рангам. Не причитают из-за отсутствия звезд — их, собственно, и не звали. Так во Фрибуре, он же Фрайбург, Швейцария. Город с тридцатипятитысячным населением расположен на стыке франко- и немецкоязычных земель. Фестиваль затеяли двадцать один год назад, но свой нынешний профиль он обрел не так уж давно, после 1998 года. Было решено сфокусировать внимание на определенном регионе. Выбрали «Юг» — фильмы из тех государств, что расположились на карте пониже Европы. В списке оказались Азия, Африка и латиноамериканские страны. А вот австралийцам с новозеландцами не повезло (их не посчитали). Так Фрибурский МКФ стал фестивалем избранных материков. Занял нишу, аналогичную той, которую нечто обозначил старший его побратим, Фестиваль трех континентов из французского Нанта.

Понятно, что результатом смирения фестивальных амбиций становится отсутствие громких премьер и сенсационных дебютов. Все фильмы конкурсной программы уже промелькнули однажды в Пусане, Берлине, Роттердаме, Токио. Но отборщики Фрибура составляют мозаику на собственный вкус (избегая чересчур эпатажных картин, чтобы не отпугнуть зрителя). «Цифра» (Beta, DVD) и пленка уравнены в правах. Перемена контекста способна преломить перспективу: аутсайдер и фаворит других фестивалей в новом раскладе могут поменяться местами.

Нечаянным бенефициантом официальной программы стал в этот раз кинематограф Малайзии: сразу два фильма из этой страны — «Птичий дом» и «Любовь преодолеет все» — были представлены в конкурсе. Оба сняты этническими китайцами о проблемах своей общины, большая часть диалогов звучит на родном языке. Закрывался фестиваль пубертатной love story, сделанной представителем титульной нации, малайцем Ясмином Ахмадом. «Мухсин» (имя мальчика) — очаровательный фильм о дружбе-влюбленности девочки-сорванца и паренька из неблагополучных. Прорывов и откровений в этой картине нет: стандартный «экскурс в далекое детство» (с неизбежным привкусом ностальгии). Цепляет не мелодия-аранжировка, целомудренность тона, теплота интонации, приязнь режиссера ко всем своим персонажам. Если в нынешнем европейском кино пацаненка двенадцати лет зачастую терзает «постельный вопрос» (как бы добиться физической близости с подружкой), его малайзийского сверстника заботит иное — внезапное возмужание чувств. Увы, объект обожания видит в нем не возможного кавалера — только товарища для ребяческих игр.

«Любовь преодолеет все» (режиссер Тан Чжуймуй) — кино с подвохом. Само название — рефрен многочисленных поп-хитов — из разряда подержан-

«Дом Алисы», режиссер Шико Тейшейра

ных и затертых. Эта фраза слишком банальна, чтобы произносить ее всерьез. Страсть к обольстительному мачо подавляет волю и деформирует личность добропорядочной барышни. Приводит ее на панель. Сюжет о любовном недуге и поруганной невинности — страшилка девятнадцатого столетия — в наши дни обрастает шутейными обертонами. Морализаторство вытесняет ирония. Осмеянию подвергается не только неразборчивость героини (девушку все-таки жаль) — трафареты любовного чтива и «романтического» кино. Возможно, есть в картине и социальный подтекст (девальвация традиционных норм, эрозия ценностей), но для чужеземца он почти не ощутим.

«Птичий дом» (режиссер Ку Энгяу) — история об одном не слишком счастливом семействе. О запустении некогда роскошного особняка, об оскудении почтенного рода. А может, и о судьбах китайской диаспоры в Куала-Лумпуре. Трое мужчин — вдовый отец и два его сына-холостяка — живут под одной крышей. Старик принимает реальность как должное, молодые мужчины мечтают о преуспевании. Старший брат хочет сделать из отчего дома антикварный салон, младший — открыть питомник для ласточек (птичьи гнезда — деликатес южнокитайской кухни). Все задумки остаются пустыми прожектами. Молодым не хватает энергии, усердия, готовности к самоотдаче.

«Как ловится рыбка сегодня?», режиссер Го Сяолу

Похоже, настала пора скорректировать общепринятую концепцию «трех ветвей» китайского кино. Помимо режиссеров из КНР, Гонконга и Тайваня в последние годы все более настойчиво заявляют о себе синоязычные авторы из Юго-Восточной Азии: из Малайзии и Сингапура. О самоощущении хуацяо (представителя многочисленной китайской диаспоры) я разговаривал с постановщиком «Птичьего дома» Ку Энгяу. Знает литературный «пекинский» и несколько южных диалектов, говорит по-английски и на государственном, малайском, языке. Считает, что нынешнее правительство продолжает политику британских колониальных властей, нацеленную на раздельное существование национальных общин. Но себя признает «малайзийским кинематографистом» — пытается по возможности адекватно отразить этническую и языковую ситуацию, характерную для современного мегаполиса Куала-

«Мухсин», режиссер Ясмин Ахмад

Лумпура. Синоязычное кино Малайзии предназначено для «домашнего» бытования, а потому может обходиться без пленки, довольствуясь цифровыми носителями.

Упомянутые картины представляют скорее страноведческий интерес. Так же как филиппинская лента «Батад» (Батад — регион проживания горной народности ифугао, там по сию пору практикуется достаточно архаичный террасный способ поливного земледелия). Деревенские жители поголовно ходят босиком, но юноша по имени Аг-Ап грезит о башмаках. Ботинки для него — своеобразный фетиш, воплощение мечтаний о дальних краях, «улика» другой, недосягаемой жизни. Получив наконец вожделенную вещь (функцию феи выполнили туристы), Аг-Ап к своему изумлению осознает: по горным тропам удобнее идти без ботинок. Самое интересное в фильме — этнический антураж, документация племенных ритуалов. Раздражают навязчивый дидактизм («любите малую родину, мать вашу!») и вставное, «протезное» лицедейство. В нашей беседе постановщик фильма Бенджи Гарсия честно признался: исполнителей главных ролей он импортировал из Манилы.

«Несколько дней спустя», режиссер Ники Карими

Ники Карими, актриса и режиссер из Ирана, ходила по Фрибуру без платка, простоволосая. Симпатичная девушка в джинсовом костюме запросто могла сойти за итальянку или француженку. Ее фильм «Несколько дней спустя» — примечательный образец иранского феминизма. И «ползучего» диссидентства (во вкусе «ленфильмовских» камерных драм 70-х годов). Картина не посягает на запретные темы, но система приоритетов автора заметно расходится с официальной шкалой. Героиня, которую играет сама Карими, — успешный художник-график, работает в индустрии рекламы (таковая в Исламской Республике есть). Добилась статуса самостоятельно, экономически независима. Не замужем. Встречается с разведенным мужчиной. Мучительно ревнует его к бывшей жене. Чтобы выплеснуть «негатив», накручивает километры на новенькой иномарке. В припадке стервозности вымещает агрессию на автомобиле бойфренда. Мыслит новоиранская девушка на европейский манер и действует своевольно — гендерным установкам патриархального общества вопреки.

«Отель «Девять звезд», режиссер Идо Хаар

Нашумевший спектакль «Театра.doc» про гастарбайтеров-молдаван, ночевавших в картонных коробках, из-

«Птичий дом», режиссер Ку Энгяу

вестен мне лишь в пересказе. Но при просмотре фильма «Отель девять звезд» я испытал ощущение дежа вю. Палестинские работяги нелегально пробираются на территорию Израиля. Вкалывают на стройках. Ночуют на пустырях (в укрытиях из подручной тары). Кучкуются в малые группы. Сигают врассыпную от полицейских облав. Палестинских гастарбайтеров играют настоящие палестинские гастарбайтеры. Треплются перед камерой о чем-то необязательном: о детстве, о родичах, о прежних ходках за разделительные кордоны. Но ни слова об оккупации, об интифаде, о бездарной политике палестинских чинуш. И это вполне объяснимо: картина сделана не арабскими активистами, а израильским режиссером Идо Хааром. Интеллектуал решается на покаянный жест (во искупление реальной или мнимой вины перед несчастными), но стремится остаться при этом в рамках «гуманитарного дискурса», сохранить ровный политкорректный тон. За достоверность он платит художественностью. Портреты «палестинцев со стройки» получаются слишком уж одномерными, плоскостными.

«Рим вместо тебя», режиссер Тарик Тегиа

Китайско-британский фильм «Как ловится рыбка сегодня?» — «обрамленная повесть», рассказ в рассказе. Молодой сценарист оказался в творческом тупике. Пытаясь преодолеть кризис, он отправляется в путешествие вслед за придуманным персонажем. На крайний север Маньчжурии, к российской границе, туда, где течет Амур. Убийца в бегах — герой сценария, который он сочиняет, — ищет убежища в снежном краю. Но находит там не спасение, а заслуженную погибель. Сам работник пера, окунувшись в живую реальность, излечивается от писательской импотенции (опрощение через хождение в народ — рецидив соцреализма?). Достигнув финальной точки пути, он формулирует для себя парадокс: «Я должен был увидеть эти места, чтобы понять: смотреть здесь, собственно, не на что». Не соглашусь, русскому взгляду любопытны приметы сибирских влияний — срубные избы, коренастые лошади, запряженные в «наши» сани. Замысловатая фабульная конструкция дает режиссеру возможность проехаться с камерой по разным регионам Китая. Сопоставить стиль жизни пекинских интеллектуалов и обиход провинциальных работяг. Совместить игровые эпизоды с фрагментами «жизни врасплох». Не стоит искать в этом кино проблески ис-

«Синдромы и век», режиссер Апхичатпхонг Вирасетакун

«Утопленники», режиссер Пьер-Ив Вандервеерд

поведальности (в духе «8 ½»). Сняла картину женщина-режиссер Го Сяолу, живущая нынче в Лондоне, а не в Пекине.

Мотив перемещений в пространстве был осевым для сюжетов сразу нескольких фестивальных фильмов (как на подбор). Самой пронзительной из «дорожных лент» оказалась франко-алжирская «Рим вместо тебя» Тарика Тегиа. Атмосфера всепроникающей безнадеги, «брутальный хаос», чреватый кровопролитием, — кино в блюзовом настроении. Депрессивная, но с нутряным драйвом картина (drive — и в прямом, и в переносном значении: герои чаще всего — за рулем). Вторая половина 90-х — сумеречный период алжирской истории. На бесчинства исламских террористов власти ответили произволом. Гнет двойной угрозы побуждает многих алжирцев искать стабильности за границей. Парень по имени Камель мечтает перебраться в Европу. Но прежде нужно выправить документы. В компании подруги и приятеля он колесит на чужом авто по дальним задворкам столицы, пытаясь отыскать человека, обещавшего сделать «фальшак». Когда наступает ночь, путешественники теряют дорогу. Камелю и его друзьям невдомек: тот, кого они так отчаянно ищут, им уже не поможет. Мертв. Ситуация «потеря пути» — убедительный символ политических пробуксовок, но автор сумел насытить ее чем-то большим: экзистенциальными обертонами.

В названии фильма бельгийского режиссера Пьер-Ива Вандервеерда «Утопленники» стоит заподозрить метафору — в кадре нет никаких вод, лишь пустынные пространства мавританской Сахары. Единственная картина европейского производства и единственная «неигровая» в разношерстном фрибурском конкурсе. Впрочем, ее родовую природу определить не так-то легко. В основе концепции — реконструкция, а значит, инсценировка. Западноафриканскую страну Мавританию населяют потомки от смешанных браков арабов и африканцев. Чистокровные черные (дети рабов) — гонимое меньшинство. В конце 80-х негритянские активисты и правозащитники подверглись жестоким репрессиям. Были схвачены без вины и отправлены отбывать заключение в дальний сахарский форт. Многие узники погибли от неведомых нам тропических хворей, а те, кто смог выжить и дождаться смягчения участи, не реабилитированы до сих пор. Об этом, собственно, и повествует картина, используя минималистский язык «галерейных искусств», приемы концептуальных инсталляций. Череда долгих планов, статичные черно-белые пейзажи — документация воображаемого путешествия (вдогонку за узниками, шедшими по этапу). Закадровый текст — описание всех невзгод — произносится ровным «дистиллированным» голосом. «Очевидец» лишь на пару секунд появляется в кадре, репрезентируя не частную личность, а коллективную память, «сборное я». Появляются мельком и лица анонимных чернокожих мужчин. Удивленно смотрят на зрителя с потрепанных фотографий. Фильм был отмечен наградами двух жюри — экуменического и международной федерации критиков ФИПРЕССИ. В формулировках звучали слова «реставрация утраченных воспоминаний», «выявление через отсутствие» (имелась в виду изощренность умственных игр).

Конкурсные фильмы из Латинской Америки можно было бы (при желании) обвинить в «мелкотемье». Ни замысловатых концептов, ни социально значимых тем, ни актуальной политинформации. «Дом Алисы» бразильца Шико Тейшейры — мозаика микросюжетов, из которых складывается портрет заурядной, благополучной на вид семьи. Педикюрша Алиса втихомолку крутит роман с холеным клиентом. Ее благоверный также ходит налево, встречается втайне с юной подружкой жены. Старший сын пополняет свой персональный бюджет, оказывая «платные услуги» потасканным сладострастникам. Средний приворовывает, то и дело залезая в чужой кошелек. У младшего — пубертатный криз: подросток зациклен на первом сексе с подружкой (и не замечает того, что старший брат любит его не по-братски). Этот сюжет сгодился бы для ситкома или для смачного фарса (про южную похотливость, про ханжество как первооснову «института семьи»). Но автор на удивление благодушен. Деликатен и незлобив. Мог бы влепить пощечину обывательским нормам,

но делает тонкое, «кружевное» кино — о хрупкости человеческих отношений, о зыбкости чувств, об уязвимости уз.

Если коротко пересказать события фильма «Другой» Ариэля Роттера, он покажется перепевом классической ленты о смене личин «Профессия: репортер» Микеланджело Антониони. Хуан, клерк средней руки, мужчина среднего возраста, отправляется в деловую поездку. В глубинку, где никогда не бывал. И получает негаданный шанс переменить судьбу, сбежать от житейской рутины. Умирает попутчик, сидевший в автобусе рядом. Присвоив документы незнакомца, Хуан берет взаймы и его идентичность. Теперь он волен затеять безоглядный роман или включиться в сомнительный бизнес. Но вскоре он устает от этого маскарада — чужая «шкура» давит на плечи, в ней герою не по себе. Преодолев искушение эскапизмом, он решает возвратиться домой. В обжитую рутину, к заботам о беременной гражданской жене, к капризам отца, угасающего от болезни. Для аргентинца Ариэля Роттера происшедшее — не столько повод для философских рефлексий, сколько забавный курьез. Эксцесс, который дает режиссеру возможность взглянуть на героя в «увеличительное стекло». Посмаковать нюансы поведенческих мотивировок. Вглядеться в оттенки актерских реакций, в подробности, частности. Во взаимодействие значимых мелочей. Этот подход превращает картину в ненавязчивый, но недвусмысленный манифест приятия скромных радостей повседневности.

Фильм тайского режиссера Апхичатпхонга Вирасетакуна «Синдромы и век» во Фрибуре озадачил многих. Слишком уж он выламывался из конкурсного контекста, слишком был не похож на добротные фильмы основного потока, на внятное повествовательное кино. Не только обычные зрители, но и коллеги из жюри ФИПРЕССИ затруднялись его трактовать (а значит, не понимали, как к нему относиться). На одном из фестивальных приемов ко мне подошли две милые девушки-волонтерши, попросили растолковать (в двух словах), что же, собственно, им показали. Дело было в музее авангардиста Жана Тэнгли, самого известного из уроженцев Фрибура. Натужно жужжали моторы, скрежетали ржавыми железками его гротесковые «скульптуры». Движущиеся объекты, собранные из металлолома, звериных черепов, неликвидов «общества потребления» (рядом с плюшевым зайцем вращался на штыре расписанный «под Хохлому» самовар). По структуре — нечто среднее между каруселью и католическим алтарем. «Взгляните, — сказал я девушкам, — скульптурам предписана статика, а у Тэнгли они движутся. В том-то и чудо, трюк, парадокс! Принцип работы: эстафета импульсов, взаимодействие — по цепочке. Логика картины основана на сходной идее».

Как и предыдущие работы Вирасетакуна, фильм «Синдромы и век» собран из двух разнородных частей. При желании их можно обозначить «именами существительными», извлеченными из названия. Найдется применение также союзу «и» — для разметки смысловых полей эпилога.

Первый кусок — эстафета завязок нескольких параллельных историй. Временны́е координаты размыты (возможно, конец 80-х). Провинциальный госпиталь. Выпускник медицинского факультета, только что отслуживший в армии, устраивается на работу. Балагурит, проходя собеседование у женщины-главврача. Застенчивый больничный охранник не сводит с начальницы преданных глаз. Доктор-прелестница спешит на свидание с огламуренным крепышом (мужчиной из своей социальной страты). Врач-стоматолог очарован буддийским монахом. Убеждает статного пациента, что разглядел в нем «реинкарнацию покойного младшего брата». Фестивальная публика воспринимала этот сюжетный сегмент как светлое, ненапряжное кино о миражах «романтики», о парадоксах влюбленности и реагировала на диалоги героев добродушным раскатистым смехом. Действие обрывается на полуслове. Рабочий день завершился, больница безлюдна. Вслед за буддийским послушником стоматолог входит в некую темную комнату (эпизод как будто бы движется к своему разрешению: к эротической сцене). Оба пропадают внезапно, растворяются в неизвестности. В небытии?

Датировка второй половины картины определеннее — наши дни. Госпиталь модернизирован в соответствии с новейшими стандартами. Мелькают знакомые лица (актеры из первого «акта»), звучат фрагменты диалогов, уже произносившихся прежде. Но характеры и слова вплетаются в совершенно иной контекст, включаются в новые взаимосвязи. Неполнота «узнавания» будоражит ум, рождает ощущение дискомфорта (будто сам оказался внутри сновидения-трансформера, законы которого тебе непонятны и неподвластны). Романтическая картина мутирует в беззаконный гибрид — нечто среднее между производственной и мистической драмой. Первостепенным героем становится само пространство госпиталя: кабинеты, коридоры, рекреации, переходы между корпусами, подсобки, бойлерные. Нутро больницы представлено как живой организм, который имеет собственный — непостижимый — норов (ближайший аналог — «утроба-западня» школьного здания из «Слона» Гаса Ван Сента).

Завершает фильм внефабульный ход: «иллюзия» из арсенала видеоарта. В одну из подсобок больницы втекает туман (или дым), заполняет собой комнату, нивелирует очертания предметов. В поле зрения лишь черный зев вытяжной трубы, который вместе с белесыми клубами засасывает анонимного наблюдателя, втягивает в себя окрестное пространство. Монтажная склейка — значимый переход — прыжок из магического в профанное измерение. Жизнь за пределами интерьера течет своим чередом — монахи забавляются с детворой, сжигает калории группа любителей фитнеса.

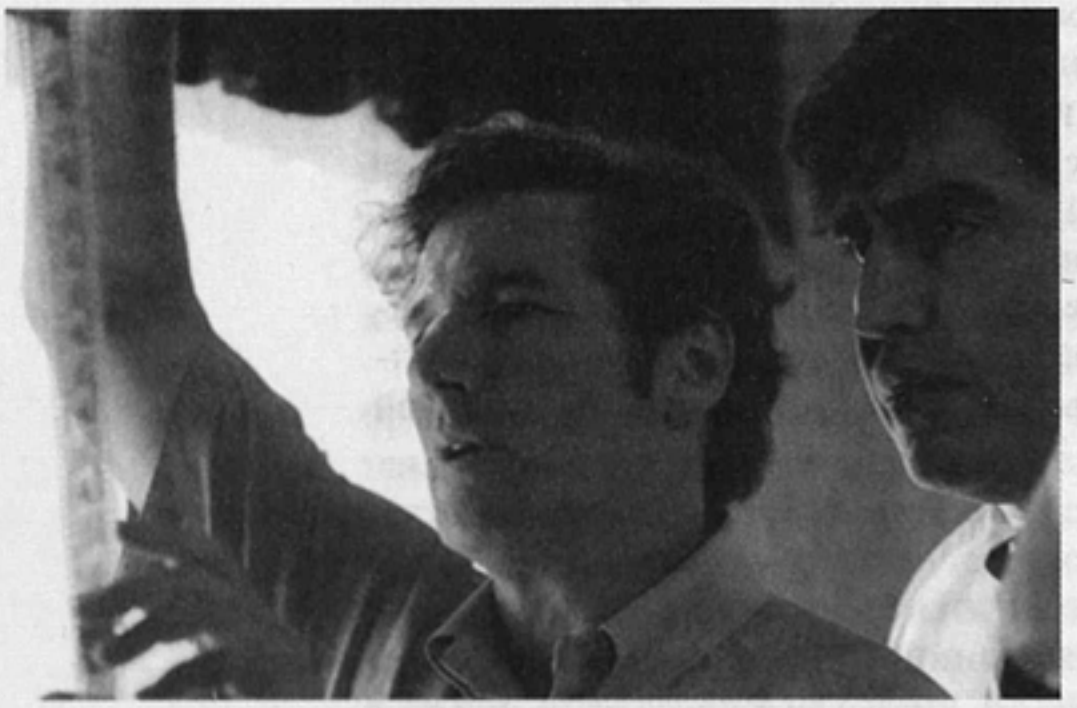
В свое время Апхичатпхонг говорил мне, что к работе над фильмом его подвигло желание перенести на экран рассказы родителей, врачей, распределенных в 70-е годы в госпиталь где-то на севере Таиланда. Действительно, в первой части картины внимание фокусируется преимущественно на женском персонаже. Во второй — на мужском (новичок, демобилизовавшийся из армии). Но во время разработки проекта задумка претерпела серьезные трансформации — сюжетные, структурные, временны́е. Бытовая история о знакомстве двух молодых врачей превратилась в конечном итоге в повествование о «реинкарнации замысла». Вирасетакун привнес в картину комплекс буддийских идей — об иллюзорности существования (и его отражений в искусстве), о мнимости власти жанровых предписаний и норм. Он находит в логике реинкарнации ключ к сюжетосложению, инвариант развития индивида, а значит, и фабулы (не банальное повторение пройденного, не буквальный сиквел того, что исчерпано, завершено). Он нанизывает четки житейских микросюжетов на гибкую нить изощренной буддийской схоластики.

Готов согласиться: Апхичатпхонг перемудрил с концептом. И все же уверен, что всполохи кинематографической магии, живая, эвристическая спонтанность делают «Синдромы и век» весьма незаурядной картиной и с лихвой искупают огрехи его кино.

НИНА ЦЫРКУН

Правдивая ложь

В 1994 году в рамках Венецианского кинофестиваля состоялась международная дискуссия «Новые аудиовизуальные технологии в кино: за и против». В числе прочего там был показан фильм о съемках боевика Джеймса Кэмерона «Правдивая ложь», который комментировал главный консультант компании Digital Domain, ответственный за спецэффекты, Джон Бруно. Он, в частности, указал на полную безопасность съемок этого трюкового фильма, ибо все соответствующие эпизоды (пожары, взрыв моста и прочее) были синтезированы цифровым способом и не требовали непосредственного участия исполнителей. Через несколько дней, вернувшись с фестиваля в Москву, я, к своему удивлению, в телепередаче «Звезды Америки» услышала из уст снимавшихся в фильме Арнольда Шварценеггера и Джейми Ли Кёртис о том, насколько рискованными были съемки и как много статистов пострадало от пожара, получив ожоги; а мост, якобы взорванный на мониторе компьютера, реально взрывался на глазах всей группы. Это лишь один из многочисленных примеров фальсификации действительности, в которой подделка и подлинный факт сводятся в единую реальность, где вопрос о подлинности снимается как не имеющий смысла, подменяясь знаком правдоподобия или контекстуальной обусловленности.



«Мистификация» ***(The Hoax)***
Автор сценария **Уильям Уиллер**
(по одноименной книге Клиффорда Ирвинга)
Режиссер **Лассе Халльстрём**
Оператор **Оливер Стэплтон**
Художник **Марк Рикер**
Композитор **Картер Бурвел**
В ролях: **Ричард Гир, Альфред Молина, Хоуп Дэвис, Марша Гей Харден, Жюли Дельпи, Эли Уоллах, Джон Картер и другие**
Miramax Films, Mutual Film Co, Stratus Film Co, Bob Yari Production.
США
2006

В документальном фильме Орсона Уэллса «Ф, как фальшивка» (1974) рядом с художником Элмиром де Хори, идеально подделывающим «неизвестные» картины известных мастеров — так, что они абсолютно неотличимы по почерку и художественному уровню от подлинников, фигурирует специализирующийся на биографиях великих писатель Клиф-

форд Ирвинг, посвятивший одну из своих книг как раз Хори и ставший главным героем фильма Лассе Халльстрёма «Мистификация», реальный и ныне живущий персонаж, провернувший гениальную аферу с подделкой авторизованной биографии легендарного миллиардера и авиатора Хоуарда Хьюза. В основе фильма — история этого предприятия, описанная самим Ирвингом в его мемуарах. Однако вряд ли только поэтому фильм не стал приговором лгуну. Напротив, блистательно сыгранный Ричардом Гиром, загримированным под настоящего Ирвинга, этот персонаж предстает вызывающим симпатию автором, который не только скрупулезно собрал эксклюзивные факты из жизни психопата-затворника, но вжился в его образ, создав в результате практически подлинное свидетельство его существования. А элемент жульничества выступает в фильме Халльстрёма аналогом преступления норм, свойственного любому талантливому авторству.

Конечно, нельзя было обойти тот факт, что, как все махинаторы, Клиффорд Ирвинг — тип аморальный; по ходу дела с написанием книги он изменяет жене (Марша Гей Харден), которая по его наводке выполняет противозаконную инкассацию чека на имя Хьюза и подсовывает проститутку своему партнеру, для которого важно хранить верность собственной супруге. Но кто без греха! Ирвинга извиняет хотя бы то, что красота игры для него искупает изначальную фальшь, ибо он, истинный писатель, живет в мире своих фантазий, которые для него реальнее мира материального. Впрочем, деньги тоже важны. Правда, Ирвинг вовсе не меркантилен, он широкая натура: сидя на мели, покупает шикарный автомобиль и готов подписать чек своему нуждающемуся партнеру. Однако он не в силах преодолеть искус, возникающий в тот момент, когда этот материальный, конкретный мир уходит из-под ног.

Ирвингу, которого в юности сравнивали с Хемингуэем, а теперь называют «третьесортным Филипом Ротом», сообщают, что его последняя книжка издается минимальным тиражом, а это значит, что «почти не издается» и, стало быть, он перестает быть тем, кем себя ощущает, — писателем. Мебель в доме описывают за долги, вывозя его любимый диван. И как раз сейчас на горизонте возникают знаки соблазна. На костюмированном балу Ирвинг встречает свою бывшую любовницу Нину (Жюли Дельпи), а из гостиницы, где он остановился, выселяют всех постояльцев, потому что здесь решил снять номер Хоуард Хьюз. И, наконец, последняя капля: вести с ним переговоры в издательстве насчет очередной книги доверяют не главной редакторше, как обычно, а какой-то мелкой сошке. Итак, все сходится в одной точке: бедность, уязвленное самолюбие, дорогая любовница и Хьюз как возможный выход из тупика. Все это и заставляет его пойти ва-банк: «Я работаю над главной книгой XX века!» — бросает он руководству издательского дома «Макгроу Хилл», еще не зная своих козырей. Ирвинг уже сжег мосты, но решение приходит позже, когда он буквально вляпался в запачканный краской номер журнала с Хьюзом на обложке и факсимиле его писем внутри. Остальное — дело техники.

Ирвинг — великий комбинатор и ответственный исполнитель. Он посылает на риск своего преданного партнера Саскинда (Альфред Молина), но ключевую роль во всех операциях берет на себя — и в эпизоде с бывшим телохранителем Хьюза, когда он делает вид, что читает его записки, а Саскинд их копирует; и когда тот же трюк проделывается в библиотеке Конгресса или даже в департаменте обороны Вирджинии. Ирвинг идет по лезвию бритвы — ведь на слово ему сразу не верят, и написанное его рукой письмо якобы от Хьюза, доверяющего Ирвингу воссоздать его биографию, проходит почерковедческую экспертизу. Но все сделано качественно, и письмо признано подлинным. Начиная диктовать на магнитофон «главную книгу века» от лица ее героя, Ирвинг как бы становится самим Хьюзом, и это помогает ему вдохновенно врать редактору журнала «Лайф», который был лично знаком с миллиардером. Вдохновенный художник изобретает такие правдоподобные детали, что даже очевидец не может их оспорить.

В пару худощавому Ричарду Гиру Халльстрём подобрал тучного Альфреда Молину, не без лукавства намекая на Дон Кихота и Санчо Пансу. Лоще-

ный элегантный Ирвинг — романтичный идеолог предприятия; вечно потеющий Саскинд — его надежный материальный «низ», твердая основа, на которой он строит свои химерические замки. Что же касается Хоуарда Хьюза, то он появляется в фильме либо на журнальных страницах или плакатах, на экране телевизора, либо же голос его звучит из телефонной трубки. То есть это всегда опосредованная репрезентация. (Эпизод с телефонным интервью Орсон Уэллс включил в свой фильм «Ф, как фальшивка», снабдив комментариями относительно подлинности: точно ли это звучал голос самого Хоуарда Хьюза?) Орсон Уэллс, чья карьера началась с грандиозной мистификации — ра-

«Мистификация»

диоинсценировки «Войны миров» его однофамильца, которая породила настоящую панику в Америке 1938 года, — не единственный, кто санкционирует фальсификацию и выдает индульгенцию тому, кто на нее решается. Любой медиум есть источник фальсификации, но именно принцип фальсификации логические позитивисты используют как необходимый «комплимент» принципу верификации: то, что не может быть фальсифицировано, не является истинным. Ходили слухи, что художник Элмир де Хори на самом деле не подделывал картины, а предъявлял миру действительно неизвестные полотна известных авторов, в том числе Модильяни, Пикассо и Моне. И если его произведения охотно приобретали знаменитые музеи, разве же он не был равновелик этим гениям, вопрошает Орсон Уэллс. Кстати, сам Уэллс в «Ф, как фальшивка» нагромоздил немало обманок и, к примеру, ничтоже сумняшеся ввел в хроникальный материал под видом Хоуарда Хьюза актера Дона Амичи. Вот и у Халльстрёма Хьюз для Ирвинга есть изначально некий «фиктивный» персонаж, соблазнительный «совращенный» знак, с которым автору вольно обращаться на свое усмотрение. А в результате рождается, судя по всему, вполне аутентичная (авто)биография.

Надо сказать, что действие «Мистификации» разворачивается в 1971 году, и Халльстрём прослаивает картину вставками с маршами и демонстрациями против вьетнамской войны и прочими марками демократического движения. Однако же речь не о том, чтобы обозначить эпоху и политический подтекст, во всяком случае, не в первую очередь об этом. Не случайно Ирвинг встречает Нину на костюмированном балу; пестрые толпы людей, одетых по празднично-фольклорной моде рубежа 60—70-х, скандирующих речевки или распевающих песни, выглядят карнавальными шествиями. На этом фоне всеобщего маскарада, вселенского притворства естественно звучит афоризм Ирвинга «Деньги все делают настоящим!». Деньги — абсолютный эквивалент, проходя через который, «товар», независимо от его происхождения, превра-

щается в обновленный товар; деньги, материализованные в товаре, превращаются в еще большие деньги. Это закон капиталистического производства — самая лучшая прачечная, уравнивающая продукцию на выходе, независимо от ее происхождения. Издательские начальники готовы и рады поверить Ирвингу, больше для блезиру устраивая необходимые проверки, потому что тут пахнет очень большими деньгами, ведь книга о загадочном отшельнике «будет продаваться лучше, чем Библия!».

И все же, как бы ни был изощрен в своем искусстве Ирвинг, он, как любой художник, на определенном этапе становится пешкой в игре тех, у кого на руках старшие козыри — деньги, разумеется, и власть. Узнав об авантюре, Хьюз использует писателя в своей собственной афере — ему надо приструнить президента Никсона, который вышел из-под контроля, а заодно замять историю со взятками и отмыванием денег. В кульминационном эпизоде в издательстве, когда обман, кажется, вот-вот откроется, Ирвинг бросается на черную лестницу в поисках выхода и мечется по освещенной пожарно-тревожным красным светом площадке: «Написано «выход», а никакого выхода нет!» Когда надобность в Ирвинге отпала, Хьюз на заочной пресс-конференции объявил о том, что история с его биографией — фальшивка. Разоблаченный Ирвинг, словно какой-нибудь ничтожнейший Леня Голубков, растерянно произносит: «Я думал, что мы с Хьюзом партнеры...» Вот теперь материальный мир Ирвинга рушится окончательно — он и подельники попадают в тюрьму, жена берет развод. Но самый сокрушительный удар он получил от любовницы — она разрушила самое сокровенное — мир его фантазий.

Одной пьяной ночью Ирвингу пригрезилось, будто его похитили люди Хьюза и отвезли в Нассау на Багамах, где он живет, избили и сбросили в водоем. Ирвинг был уверен, что так все и было, плевать, что он тут выглядел не лучшим образом — ведь подобный факт так удачно вписывается в процесс сотворения шедевра! Халльстрём незаметно, бесшовно меняет регистр: переводит комедийно-авантюрный фарс в хоррор, тем самым оставляя зрителя в неведении относительно того, где реальность переходит в фантазию и переходит ли вообще. Так или иначе, Нина на голубом глазу на весь свет сказала, что ту ночь Ирвинг провел с ней в гостиничном номере — и тоже неясно, правду ли она молвила или всего лишь желала отомстить любовнику, который решил ее оставить. Ему, в свою очередь, остается одно слабое утешение: поверенный Хьюза сообщил, что герой романа оценил его игру.

И все же Ирвинг взял реванш, когда, выйдя из заключения, написал книгу о самом себе. Значит, деньги — это еще не все и всякая власть когда-нибудь где-нибудь кончается, а искусство продолжает жить, и всегда найдется подлинная история, которая окажется почище любой изощренной выдумки, либо выдумка сойдет за самую что ни на есть сермягу.

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Они в отсутствие любви и смерти

Иду я по тропинке к вершине Хэмпстед Хит и думаю — как прекрасен Лондон летом: люди после работы ослабляют галстуки и сексуально рассредоточиваются под солнцем. И тут взгляд мой падает на счастливую с виду пару: она лежит на спине, положив голову ему на живот; он улыбается, гладит ее по волосам, говорит.

Хелен Филдинг. «Бриджит Джонс: грани разумного»

Всю вторую половину дня мы провалялись на траве в Хэмпстед Хит. Я лежал, вытянувшись во весь рост, а голова Лиз удобно устроилась у меня на животе.

Уильям Сатклифф. «А ты попробуй»

«Сцены сексуального характера»
(Scenes of a Sexual Nature)
Автор сценария **Эшлин Дитта**
Режиссер **Эд Блум**
Оператор **Дэвид Медоуз**
Композитор **Доминик Шеррер**
В ролях: **Холли Эйрд, Эндрю Линколн, Эглантин Рамбовиль, Эйлин Аткинс, Бенджамин Уитроу, Джина Макки, Хью Бонневилл, Юэн Макгрегор, Дуглас Ходж, Кэтрин Тейт, Эдриен Лестер, Софи Оконедо, Том Харди, Марк Стронг, Полли Уокер**
Tin Pan Films, The Mob Film Company
Великобритания
2006

Самые первые годы своей жизни я провела, разглядывая книжки с комиксами датского карикатуриста Херлуфа Бидструпа. По-видимому, большого друга советского народа. Иначе с какой бы стати его задушевные наблюдения за человеческими характерами, слабостями и причудами выдавались за критику буржуазного общества и издавались в таком объеме, что, пожалуй, большая часть моих фундаментальных представлений о природе человека коренится именно в этих веселых картинках. Бидструп умел в десяти рисунках показать, как далеко может увести человека улетевшая шляпа, страсть к фотографированию, рыбная ловля или эликсир против облысения. Вот дамочка в шубке и шляпке, которую из-за угла останавливает грабитель с пистолетом, грубит, пугает, требует раздеться — и вот он уже обезоружен ее великолепной наготой, а она готова к нападению. Или смазливая девица, которая выставила попку, нагнувшись

над мотором своего автомобиля, ловит на эту попку первого попавшегося лоха, и пока он возится в лоне ее машины по уши в масле, она смотрится в зеркало и отчаянно красится, а потом равнодушно уезжает, оставив ему только огорчительное облачко выхлопа. Вот муж, вернувшись с работы, садится в кресло с трубкой, а жена пристает к нему с подозрениями, буквально рисуя в воздухе образ прелестной нагой незнакомки, с которой измученный идиотской ревностью муж и уходит наконец из постылого дома. Вот юноша лицемерно ухаживает за сгорбленной старухой, стоящей одной ногой в могиле, женится на ней, возит ее в инвалидном кресле, парит ей ноги, мечтая получить наследство, а она в финале под вдовьей вуалью плачет над его могилкой. Или — девушка сидит на скамейке с запутавшимся вязаньем, идущий мимо парень предлагает ей помочь смотать нитки, а вместо этого они оба попадают в настоящую паутину, недолго пытаются выбраться на свободу, а потом от безысходности переходят к сценам вполне сексуального характера.

Фильм с несколько запальчивым названием «Сцены сексуального характера» очень похож на комиксы Бидструпа. В нем почти совсем нет тех самых «сцен», из-за которых рейтинг картины может подняться до того возраста, когда человек хоть что-то понимает в жизни, сексе и характере. В нем совсем нет того, что могло бы привлечь благодаря названию подростков. Скорее, фильм подтверждает чью-то злую шутку о том, что у людей есть сексуальные отношения, а у англичан — грелки в кровати. Но зато здесь есть чисто бидструповская лаконичная зрелая мудрость общих мест, приправленных общедоступным юмором, который стремится быть не изящным и тонким, а просто смешным. В самом начале в небе кувыркается воздушный змей, то надуваясь, то превращаясь в комок тряпок. На этом возвышенное заканчивается и начинается земное. Все, что нам собираются показать, лежит на поверхности. В прямом смысле: все персонажи этой мозаики пришли солнечным летним днем поваляться на том самом знаменитом английском газоне, который культивируется веками. Дело происходит в парке Хэмпстед Хит, что на севере Лондона. Место само по себе уже легендарное и примечательное. Необъятная Хэмпстедская Пустошь — национальное достояние, охраняемое специальными актами парламента и увенчанное Парламентским холмом, с которого участники Порохового заговора во главе с Гаем Фоксом намеревались любоваться взрывом Парламента. Обитатели Хэмпстеда тоже в своем роде национальное достояние. Здесь живет интеллигенция (или то, что можно к ней приравнять) — от хорошо обеспеченных еврейских семейств с дочками-студентками, одевающимися только по последнему писку моды, до лучших представителей свободных профессий. Хэмпстед еще в конце XIX века стал богемным центром Лондона. Прежними обитателями здешней недвижимости в разные времена были лорд Байрон, Китс, Диккенс, Пристли, Оруэлл, Д.Г.Лоуренс и Агата Кристи, художник Констебль и балерина Анна Павлова. А сегодня в хэмпстедских ресторанчиках можно встретить Хелену Бонэм-Картер, Эмму Томпсон, Стинга, Кейт Уинслет, Бьёрк или Юэна Макгрегора. По счастливому стечению обстоятельств практически все остальные участники фильма «Сцены сексуального характера» тоже живут именно в этом районе, поэтому их легко было заманить на два-три съемочных дня в парк за совсем смешной гонорар.

Вот пара подуставших друг от друга супругов (Холли Эйрд и Эндрю Линкольн): он со спортивным еженедельником, она с журналом «Космополитен». У него намечается пивной животик, что не мешает ему одеваться, как мальчишке. Он возмущен громадными зарплатами футболистов, до которых ему сроду не дотянуться. У нее килограммов десять лишнего веса, но великолепная осанка. И она воодушевлена статьей о многократном оргазме, которого никогда не испытывала. Недалеко хорошенькая француженка в платье длиной до пупка нежно поглаживает белоснежные трусики, читая «Постороннего» Камю. Футболисты забыты, трусики в центре внимания. Жене, которая заметила этот взгляд, оторвавшись от чужих оргазмов, муж врет, что привлечен книгой про шерифа, которая в юности будто бы перепахала его душу. Жена

спрашивает девицу: это действительно вестерн? Француженка все понимает и приходит в восторг — ее трусики нашли благодарного зрителя. «Вы не хотели бы еще взглянуть?» — предлагает она, забыв, что британцам совсем не свойственна грубая прямота помыслов. Муж, подхватив плед, спешит вслед за женой, которая крайне довольна тем, что вывела его на чистую воду.

Вот пожилая пара (Эйлин Аткинс и Бенджамин Уитроу): он приходит на эту скамейку по четвергам, а она по средам. Кто-то из них перепутал день, и ниточка воспоминаний постепенно дотягивается до тех дней полувековой давности, когда они встречались именно на этой скамейке. Вид перед ними — точно такой, как в моем путеводителе по Лондону. Похоже, снято именно с этой точки. Весь город как на ладони, снизу подпушенный зеленью парка. Этот вид для старичков много десятилетий был тайным убежищем, куда они раз в неделю сбегали от своей хорошей, даже счастливой семейной жизни. Теперь, овдовев и встретившись вновь, они почему-то говорят только о своих ушедших спутниках жизни, об их привычках и словечках. Жизнь, оказывается, не прошла зря («О, жизнь других людей такая захватывающая!»), а давняя юношеская влюбленность подарила им прекрасный вид, которым они по-прежнему будут любоваться в свои дни — по средам и по четвергам.

Вот прекрасная мулатка (номинантка на «Оскар» за «Отель «Руанда» Софи Оконедо) расстается с очередным любовником, который не хочет брать на себя ответственность. О, милая, да из британских мужчин разве что Сомс Форсайт брал ее на себя, и как же его все женщины за это ненавидели! Остальные же предпочитают обаятельно изворачиваться, как Берти Вустер и компания. И тут же к ней из кустов появляется прилипчивый парень (Том Харди, между прочим, ученик Энтони Хопкинса), который говорит на таком дешевом кокни, что профессор Хигинс зашелся бы от восторга. Но нормальной женщине, конечно, от такого надо бежать подальше. Однако брошенке требуется моральная компенсация, и она, познакомившись («Ноэл. Как Галахер. — Анна. Как Каренина»), поистерив («Ты говоришь, что у меня некрасивый нос?») и заставив его снять штаны прямо на лужайке, гордо уходит со словами: отвали, надоел.

Вот на шикарнейших голубых полотенцах прилегла парочка геев (Юэн Макгрегор и Дуглас Ходж): один моложе, фактурнее, так и стреляет глазами на соседей, другой постарше, неспортивный, скептичный, с книжкой. Судя по всему, это лужайка рядом с нижним Хайгейтским прудом для мужчин, о чем предупреждает табличка «Men's Only». Выше есть и Кенвудский пруд для женщин, а между ними — пруды для птиц и для рыб, что очень справедливо. Геи, естественно, обсуждают вопрос о браке, супружеской верности и детях. Молодой финансовый аналитик готов содержать семью и дать слово больше не ходить налево, если его возлюбленный, ресторанный критик, бросит это пустяковое занятие и станет домохозяйкой, воспитывающей ребенка. Но у ресторанного критика на первом месте духовность и любовь, кроме партнера ему больше никто не нужен. Поэтому он готов, вздохнув, примириться с тем, что любимый, уйдя за мороженым, тут же сговаривается с атлетом, зазывно гуляющим у пруда в одних плавках.

Вот странная пара: прихиппованная дамочка свободных взглядов и нарядов (Кэтрин Тейт, которая, кроме прочего, ведет популярное телешоу) и чернокожий клерк в слишком дорогом и неуместном для прогулок в парке костюме (Эдриен Лестер). Они абсолютно счастливы, потому что наконец получили развод после семи лет совершенно случайного брака. Их дочка тоже счастлива и что-то лопочет насчет того, что она не против, если у нее будут две мамы. Да и папа, уже давно мечтающий отлить где-нибудь в сторонке, слишком часто натыкается на мужчин, ждущих в кустах свою судьбу. Гей и лесбиянка, бисексуалы, гостевой брак, просто нормальные люди, не воспринимающие несовпадение как трагедию? Нам никто не разъясняет, кто реально эти люди — они просто встречаются на наших глазах, перекидываются несколькими фразами, решают какую-то возникшую проблему и исчезают в этом саду разбегающихся тропок.

Вот еще более странная пара (Марк Стронг и Полли Уокер): встречаются как благополучные, благословленные семьями возлюбленные из upper middle class, а расстаются как клиент и девушка по вызову. Что это было — новый тип эскорт-услуг для импотентов или форма досуга богатых джентльменов? Да бог с ним. Главное, что загадочная встреча состоялась в изумительно красивом месте — в длинной аллее на холме, ограда которой увита цветами, кажется, это называется пергола.

Ну и наконец классика — свидание вслепую, старая дева и старый холостяк (Джина Макки, которая своей Ирен испортила мне удовольствие от

«Сцены сексуального характера»

новой «Саги о Форсайтах», а здесь просто замечательна, и Хью Бонневилл). Ей сорок один, ему сорок три. Последняя попытка для нее, предпоследняя для него. Он огорчительно лысеет посреди пышных завитков, явно ведет сидячий образ жизни, стабильно набирает вес и панически боится всего, что этот образ, эту жизнь и этот вес может потревожить. Она огорчительно худеет, лишаясь остатков женственности, почти ничего не видит из-за близорукости, но очки не носит, чтобы окончательно не превратиться в синий чулок. Он раскрывает увесистую корзинку для пикника, достает вино, сыр. Она расстилает плед, не дает разговору увянуть. А разговор скачет по кочкам, хотя сидят они на огромной, плоской, как стол, поляне перед виллой Кенвуд Хаус, где сейчас музей и совершенно, если ничего не путаю, бесплатно можно почти на свежем воздухе посмотреть на полотна Ван Дейка, Рембрандта и, о боже, Вермеера. Говорят они о Джордже, который их свел, его ужасных детях, своих занятиях (он торгует книгами, она работает в благотворительности), расизме и о том, как было бы неплохо, а главное — пора самим завести детей. Вроде вот уже почти договорились, но достаточно одного ее взгляда на мужчину из предыдущей новеллы, который, расплатившись, прогуливается один, чтобы холостяк взорвался, схватил свою корзинку и убежал от предпоследней в своей жизни женщины. В финале от всех испарившихся из парка пар остается только тот самый кокни-прилипала, настоящий Fool On A Hill из битловской песни, к которому привязалась чья-то сбежавшая собака в ошейнике и лижет его, целует, обнимает как самого дорогого, любимого и единственного на свете. Собаку в реальной жизни зовут Луковка, и она добрейшая сука, несмотря на боевой вид, как сообщил один источник в Интернете.

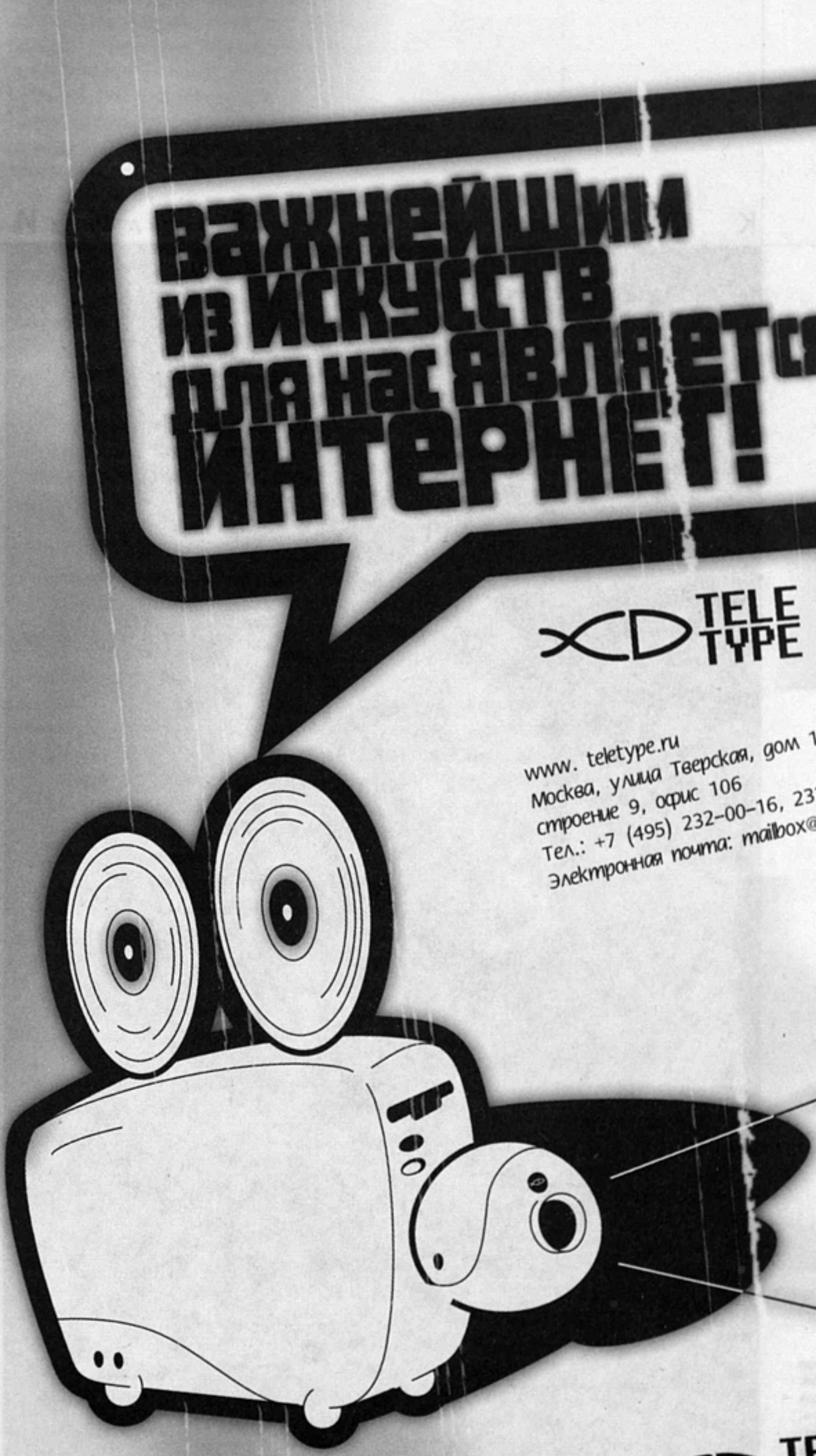
Почему я посмотрела это кино два раза подряд с одинаковым удовольствием? Что тут такого, чего я бы раньше не знала? Конечно, у любой пары есть

проблема третьего. Само собой, любовь короче, чем жизнь. Вестимо дело, что людям, вопреки развитию средств связи и коммуникативному взрыву, с каждым годом все сложнее встретиться на этой планете. Да и, в конце концов, были уже «Четыре свадьбы и одни похороны» и «Реальная любовь» была, не говоря уж о Роберте Олтмене и Вуди Аллене, которые были, есть и будут. Но этого преступно мало. Блокбастеров и боевиков достаточно, интеллектуальных шарад и проектов — ровно столько, сколько надо, артхауса про тяжелую долю подростков-неформалов и тупых молодежных комедий — с большим перебором. А что прикажете смотреть в кино нормальному взрослому человеку, которому не хватает простой, разговорной задушевности, игры переходов от индивидуальности к типичности и обратно, да легких очерков, не претендующих на глобальные обобщения, но намекающих на что-то очень важное? Остается только снова и снова пересматривать Аллена и Олтмена для восстановления рассеивающейся человечности. И вот негромко выходит этот фильм про простые вещи, недорогой, неспецэффектный, хотя и снятый в несколько телевизионно-театральной манере, но все же переведенной в человечный регистр, который превращает говорящие головы обратно в людей, а типичность ситуаций расцвечивает штучными деталями. И ты понимаешь, что в нем есть то качество, которое днем с огнем не найдешь в распиаренных перлах: точно схваченные характеры людей, пахнущие жизнью ситуации и тонкая актерская работа, которая совсем не похожа на игру. Ну и, конечно, идеально найденное место действия. По крайне мере, для британцев. «Если бы вам вздумалось вскрыть сердце англичанина, вы обнаружили бы в самой середине его клочок подстриженной лужайки. При первой же возможности англичанин любого общественного класса стремится усесться под деревом, или растянуться на траве, или неторопливо и безмолвно шагать под зеленым шатром дубов с сосредоточенным, слегка грустным выражением лица. Рай англичанина украшен газонами» (Никос Казандзакис. «Англия»). И боже мой, как же хочется быть англичанином!

Но не выйдет. Сгоните хоть весь цвет нашего синематографа в расчудесный и огромный Ботанический сад, где тоже есть свои лужайки, пруды и закоулки с историей, позовите самых лучших драматургов написать для них сценки и скетчи, чтобы было забавно, а не тошно, дайте этот материал в руки хорошему режиссеру — и никакого волшебства общих мест, никакого Бидструпа, никаких характеров не получится, уверяю. У нас все хотят быть героями-премьерами и носятся со своим амплуа как с писаной торбой. А тут надо как-то так по-особому взглянуть с недоумением («Может, выпьем чаю? — Сейчас?!»), потому что время ланча уже прошло, а вечерний чай еще не положен. Или в отчаянии расхохотаться до слез, если мужчина на свидании сравнивает тебя с Дэнни Де Вито. Или очень тепло, с полной отдачей перекинуться пустыми фразами: «Может, займемся сексом?» — «Это запрещено». — «Да, знаю». Или сыграть уж совсем идиотский диалог: «Я моложе». — «Моложе по сравнению с чем?» — «Я моложе телефона». Британская актерская школа, да и сам британский воздух, по-видимому, позволяют, к примеру, Эдриену Лестеру вести передачу о знаменитостях с африканской кровью, играть Гамлета в постановке Питера Брука, получать приз Лоренса Оливье за роль в благополучно забытом мюзикле, принимать участие в программе BBC про кино и при этом быть естественным, как помидор, в любых предлагаемых обстоятельствах. В своем эпизоде он всего-навсего отчаянно хочет пописать, строит гримасы, что-то мурлычет и улыбается, а его персонаж прочно остается в памяти со всей своей загадочной расслабленностью и какой-то тайной, скрытой в уголках рта.

ВАЖНЕЙШИМ ИЗ ИСКУССТВ ДЛЯ НАС ЯВЛЯЕТСЯ ИНТЕРНЕТ!

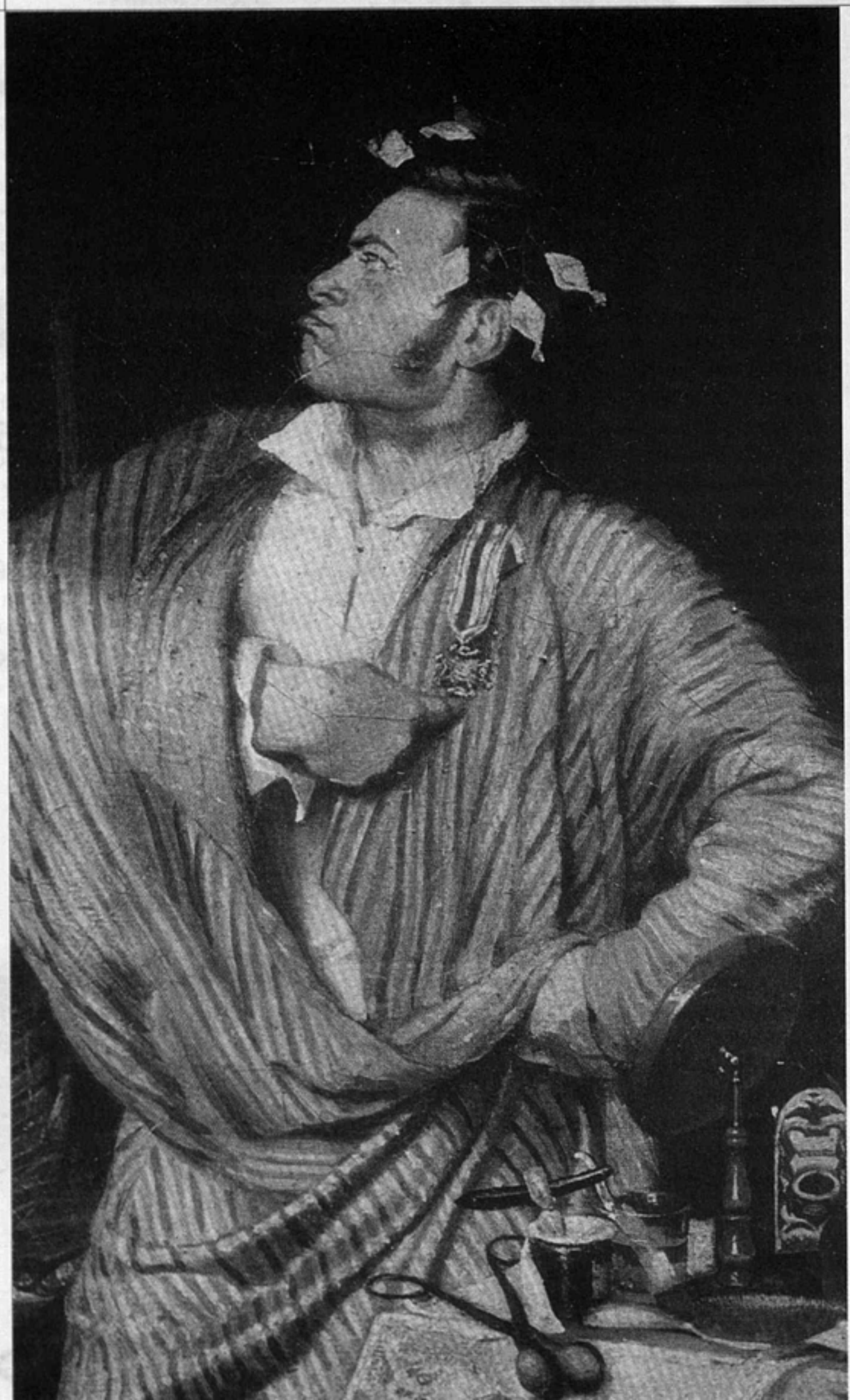
TELE TYPE



www. teletype.ru
Москва, улица Тверская, дом 12,
строение 9, офис 106
Тел.: +7 (495) 232-00-16, 232-00-21
Электронная почта: mailbox@teletype.ru

TELE TYPE

КОММЕНТАРИИ



Павел Федотов. «Свежий кавалер». Фрагмент. 1846

СЕМЕН ЭКШТУТ

«В чинах мы небольших»

Биографии многих отечественных писателей, художников и ученых так называемого Петербургского периода истории России строились как биографии служебные. В Российской империи все обязаны были служить, и первооткрыватели интеллектуального пространства не составляли исключения. Почти у каждого из них был соответствующий чин по Табели о рангах и подобающие этому чину знаки отличия. Так как для большинства корифеев отечественной культуры государственная служба была делом вынужденным, исследователи их творчества, как правило, крайне скупо говорят о служебной биографии своих героев и совершенно не стремятся постигнуть специфическую логику построения такой служебной биографии. В разные эпохи эта логика была различной, что расширяло или, наоборот, сужало многообразные возможности для творчества. Если история творческой деятельности той или иной личности рассматривается вне контекста служебной биографии, то такой подход мешает понять очень существенные нюансы, сопряженные как с частной жизнью творца, так и с его социальным статусом. Исключения лишь подтверждают общее правило.

Существует обширная литература, посвященная ответу на вопрос, почему великого Пушкина так оскорбило пожалование ему низшего придворного звания — камер-юнкера. Однако отсутствуют обобщающие работы о том, как в разные исторические эпохи писатели, художники и ученые по-разному реагировали как на саму необходимость состоять на государственной службе, так и на те или иные конкретные пожалованья чинов и орденов. И совершенно нет сравнительных исследований о том, как складывались служебные биографии первопроходцев интеллектуального пространства. Логика, а нередко и терминология построения этих биографий сокрыты от нас за семью печатями.

В XVIII веке Михаил Васильевич Ломоносов, лишь при отставке получивший солидный чин статского советника (V класс Табели о рангах) и не имевший никаких знаков отличия, горько сетовал, что в Российской империи академики и профессора обретаются в чинах не выше капитанского, в то время как их коллеги в Европе способны достичь полковничьего ранга. В XVIII веке подобные рассуждения расценивались властью как очевидное чудачество. Когда Ломоносов написал торжественную оду в честь очередной годовщины со дня восшествия императрицы Елизаветы Петровны на престол, то довольная государыня пожаловала ему две тысячи рублей. Этот баснословный по тем временам авторский гонорар был выплачен медной монетой. Потре-

бовалось несколько возов, чтобы доставить эти деньги в дом поэта. Поощряя великого соотечественника чинами и деньгами, власть не считала нужным наградить Ломоносова орденом. Подобная мысль просто не приходила в голову ни Елизавете Петровне, ни Екатерине II.

Властям предержащим не казалось диким, что блистательный художник-портретист Владимир Лукич Боровиковский (1757—1825) в официальных документах именовался «поручиком», то есть имел чин младшего офицера. Вплоть до середины XIX века университетские и академические профессора оставались париями судьбы и внешне выглядели непрезентабельно: их чины были невысокими, знаки отличия скромными, а жалованье низким. Профессор Императорской Академии художеств Павел Петрович Чистяков (1832—1919), воспитавший несколько поколений живописцев, всю свою долгую жизнь был вынужден подрабатывать частными уроками. Чистяков, чей дебют в качестве исторического живописца был блистателен, в поисках денежных подработок годами бился как рыба об лед и не имел возможности заняться собственным творчеством. Причина понятна: жалованье профессора Академии художеств составляло всего-навсего пятьсот рублей в год и главе большой семьи было мудрено прожить на эти деньги без частных уроков. Лишь к концу девятнадцатого столетия ситуация изменилась в лучшую сторону, и место университетского или академического профессора стало местом в служебном отношении завидным: его обладатель мог уже дослужиться до генеральского чина.

Не лучше обстояло дело с орденами и иными знаками отличия. Если мундир военного или гражданского чиновника не был украшен орденами, то такой чиновник обращал на себя всеобщее внимание и воспринимался как белая ворона. По тому, какой именно орден жаловался чиновнику и как долго последнему приходилось дожидаться вожделенного знака отличия, можно было безошибочно судить об успешности протекания службы. В 1892 году кодификационный отдел при Государственном Совете издал сборник законодательных актов и нормативных документов «Учреждение орденов и других знаков отличия». Это официальное издание было призвано регламентировать порядок награждения орденами. Статья 106 гласила: «При награждении орденами соблюдается следующая постепенность: св. Станислава третьей степени; св. Анны третьей степени; св. Станислава второй степени; св. Анны второй степени; св. Владимира четвертой степени; св. Владимира третьей степени; св. Станислава первой степени; св. Анны первой степени; св. Владимира второй степени; Белого Орла; св. Александра Невского, св. Александра Невского с бриллиантовыми украшениями». Итак, за время службы чиновник мог быть награжден двенадцатью орденами. Ордена св. Владимира первой степени, св. Апостола Андрея Первозванного и св. Апостола Андрея Первозванного с бриллиантовыми украшениями могли быть пожалованы лишь «по непосредственному Его Императорского Величества усмотрению»[1].

Герой полотна Павла Федотова «Свежий кавалер» получил крестик св. Станислава третьей степени — низший орден из имевшихся в Российской империи знаков отличия. Алесей Александрович Каренин, удостоенный ордена св. Александра Невского, был награжден одним из самых высоких орденов империи, хотя и не самым высшим. Однако это персонажи, вымышленные фантазией живописца и литератора. А как обстояло дело с чинами и наградами у создателей литературных и живописных произведений? Поэт и государственный деятель Гаврила Романович Державин дослужился до высокого чина действительного тайного советника (II класс Табели о рангах), был сенатором, министром юстиции и кавалером нескольких значительных орденов, в том числе св. Александра Невского. Все свои чины, звания и ордена Державин получил за заслуги на государственном поприще. И лишь однажды, в декабре 1782 года, за оду «К Фелице» императрица Екатерина II пожаловала поэту зо-

[1] Свод законов Российской империи. Учреждение орденов и других знаков отличия. Издание кодификционного отдела при Государственном Совете. СПб., 1892, с. 14.

Н.М. Карамзин. Гравюра Н.И. Уткина с портрета работы художника А.Г. Варнека

лотую табакерку и пятьсот червонцев. Член Государственного совета, министр юстиции и поэт Иван Иванович Дмитриев был удостоен очень высокого ордена св. Владимира первой степени, но не имел никаких наград за свое поэтическое творчество. Николай Михайлович Карамзин в качестве государственного историографа дослужился до генеральского чина действительного статского советника (IV класс Табели о рангах) и по воле императора Александра I был удостоен орденов св. Владимира третьей степени и св. Анны первой степени. Все эти знаки отличия воспринимались современниками как проявление исключительной монаршей милости к историографу. Одного богатого и нигде не служившего русского барина буквально взорвало, когда он узнал о пожалованной Карамзину Анненской ленте. «Вот, — говорил он в исступлении, — прямо сбывается русская пословица: не родись ни умен, ни пригож, а родись счастлив!» Сам Николай Михайлович это отлично осознавал и однажды поблагодарил государя за генеральский чин, данный ему «для публики». В первой четверти девятнадцатого столетия больше нельзя было найти ни одного подобного казуса. Ни один представитель творческих профессий не был удостоен столь высоких отличий за достижения в сфере своей профессиональной деятельности.

На что же могли рассчитывать мастера пера и кисти, резца и циркуля? Законодательные акты Российской империи предусматривали, что заслуги, дающие право на представление к весьма скромному ордену св. Анны третьей степени (предпоследнему по значимости среди всех орденов за гражданские заслуги), могут быть сведены к 23 позициям. Пункты 7, 8 и 9 впервые появились в царствование императора Николая I и имели непосредственное отношение к представителям творческих профессий: «Кто напишет и издаст по какой-либо отрасли наук, художеств или литературы сочинение, признанное классическим. Кто сделает важное открытие в области наук или искусств, польза которого доказана будет практически. Кто, обладая отличным талантом в одном из трех знатнейших художеств: в живописи, ваянии или зодчестве, приобретет громкую известность своими произведениями»[2]. Итак, Николай Васильевич Гоголь за свои «Мертвые души» мог претендовать на Анну третьей степени. А Карл Павлович Брюллов за «Последний день Помпеи» был удостоен этого ордена, но живописец, избалованный европейским успехом, счел награду незначительной и никогда не носил пожалованный ему крест, что вызывало нескрываемое раздражение властей.

Во времена Николая I как русская, так и мировая культура продолжали оставаться логоцентричными. Мастера слова были властителями дум. Однако в эту эпоху ни писатели, ни живописцы не могли претендовать на получение высших степеней знаков отличия и были вынуждены довольствоваться низшими степенями. Даже европейские знаменитости не составляли исключение. Когда Александр Дюма-отец посетил Россию, то министр народного просвещения граф Сергей Семенович Уваров по собственной инициативе решился испросить у государя высочайшего соизволения на пожалование знаменитому автору прославленных романов ордена св. Станислава третьей степени. Этот скромный знак отличия абсолютно не соответствовал громкой славе французского романиста, но искушенный вельможа граф Уваров не осмелился представить автора «Трех мушкетеров» к более высокому ордену. Видимо, министр полагал, что издававшиеся громадными тиражами романы Дюма не могут почитаться классическими произведениями. Однако представление министра народного просвещения не было уважено императором. Автор приключенческих романов, которыми зачитывалась вся Россия, не получил испрашиваемой награды. «Довольно будет перстня с вензелем», — такова была резолюция Николая I. Золотой перстень, украшенный бриллиантами, составляющими императорский вензель, стоил сотни рублей и в материальном отношении обошелся казне в несколько раз дороже, чем крестик св. Станислава третьей степени. Дело было не в деньгах, а в принципе. Император не посчитал для себя возможным удостоить нечиновного французского беллетриста государственной награды. Крестик, пусть самый низкий, почитался государственной наградой, перстень с вензелем, пусть самый дорогой, — личным подарком государя. Осознавая необходимость щедро одаривать знаменитых мастеров, власть не считала нужным столь же щедро награждать их знаками отличия. Власть не скупилась на деньги и дорогие подарки, но скупо жаловала мастерам культуры ордена. И если гонорары модных иностранных живописцев можно было без преувеличения назвать царскими, так они были велики, то ордена, которыми изредка награждали иностранных художников одновременно с выплатой им баснословных гонораров, соответствовали скромным знакам отличия, которых мог быть удостоен любой средний российский чиновник за выслугу лет.

Знаменитый прусский живописец Франц Крюгер (1797—1857), получивший европейскую известность в качестве непревзойденного мастера парадных портретов и панорам военных парадов, неоднократно бывал в Петербурге. «Совершенно модный живописец» не испытывал недостатка в заказах ни со стороны Высочайшего двора, ни со стороны высших сановников Российской империи. По заказу императора Николая I профессор Крюгер напи-

[2] Там же, с. 95.

сал грандиозное полотно «Парад в Берлине» (252x378 см), запечатлевшее военный парад на площади Оперы, одним из участников которого был сам заказчик. В 1824 году, в бытность великим князем, будущий император Николай Павлович посетил Берлин и в качестве шефа 6-го прусского кирасирского полка провел этот полк церемониальным маршем перед своим тестем — королем Фридрихом-Вильгельмом III. Великий князь заказал Крюгеру картину на этот сюжет.

Прошло более пяти лет, прежде чем августейший заказ был выполнен. В 1830 году картина «Парад в Берлине» с огромным успехом демонстрировалась на академической выставке в прусской столице и в начале следующего года была отправлена в Петербург. «Ее размеры, сложность композиции, трудности в исполнении почти 120 портретов и особенно множество деталей потребовали большого труда и времени», — писал художник министру Императорского двора князю Петру Михайловичу Волконскому. Придворный живописец прусского короля профессор Франц Крюгер с немецкой педантичностью подсчитал свои издержки и, препровождая в Петербург заказанную ему картину, выставил министру огромный счет за артистически исполненное полотно. «При работе я не использую чью-то помощь, и эту картину писал один два с половиной года, отказываясь от других заказов. Поэтому я определил цену за нее соответственно моему годовому доходу, достигающему 4000 талеров, следственно 10 000 прусских талеров. Если Вы учтете значительные издержки при написании картины, цену рамы и расходы на упаковку, наконец то, что до сих пор я ничего не получал и не просил, то я полагаю, что Его Величество найдет эту цену соразмерной моим трудам»[3]. Батальное полотно понравилось императору, названная сумма была безотлагательно выплачена художнику, а картина украсила кабинет Николая I. По тогдашнему курсу 10 000 прусских талеров равнялись 34 482 рублям 76 копейкам ассигнациями. Это было жалованье министра за несколько лет государевой службы. (Когда в конце августа 1814 года министр юстиции Дмитриев был уволен в отставку, то император Александр I пожаловал ему пенсион 10 000 рублей ассигнациями в год[4].) За этот царский гонорар Крюгер приобрел дом в Берлине, в котором и жил до конца своих дней. Гонораром дело не ограничилось. 22 февраля 1831 года последовал высочайший указ Капитулу Российских императорских и царских орденов: «Королевско-прусского профессора и придворного живописца Франца Крюгера в знак особого благоволения Нашего и уважения его дарования, всемилостивейшее пожаловали Мы его кавалером ордена святого Равноапостольного князя Владимира четвертой степени. Повелеваю Капитулу доставить ему орденские знаки и выдать на оные грамоту»[5]. Текст императорского указа подчеркивал официальный статус состоявшего на государственной службе прусского художника и свидетельствовал об исключительном характере пожалованной награды. В это время орден св. Владимира четвертой степени давал права потомственного дворянства и мог быть пожалован чиновнику за тридцать пять лет безупречной службы.

В июне 1832 года владимирский кавалер Франц Крюгер впервые приехал в Петербург и приступил к работе над конным портретом императора Александра I для Военной галереи Зимнего дворца. За этот конный портрет Александра Благословенного живописцу заплатили шестнадцать тысяч рублей ассигнациями. Помимо этой картины художник выполнил ряд ответственных заказов, щедро оплаченных российской казной: живописцу компенсировали не только его прямые издержки при написании картин, но и упущенную выгоду. Крюгеру отвели помещение в Зимнем дворце, предоставили право

---

[3] А с в а р и щ Б. «Совершенно модный живописец»: Франц Крюгер в Петербурге. — Каталог выставки (Государственный Эрмитаж). СПб. Славия, 1997, с. 20.

[4] Ш и л о в Д. Государственные деятели Российской империи. Главы высших и центральных учреждений. 1802—1917. Биобиблиографический справочник: Дмитрий Буланин. СПб., 2002, с. 246.

[5] А с в а р и щ Б. «Совершенно модный живописец»: Франц Крюгер в Петербурге. Каталог выставки (Государственный Эрмитаж), 1997, с. 21.

бесплатно обедать за придворным столом в Зимнем и загородных дворцах, выделили придворный экипаж, а личные вещи художника не были обложены обязательным для всех путешественников таможенным сбором. Этим высочайшие милости не ограничились. 13 апреля 1833 года последовал указ Николая I: «Возвращающемуся в Берлин Крюгеру повелеваю выдать из Кабинета на путевые издержки тысячу червонцев без вычета»[6]. По курсу это составило десять тысяч рублей ассигнациями. Наследник цесаревич Александр Николаевич не отстал в щедрости от императора и пожаловал живописцу бриллиантовый перстень. В мае 1850 года любимый портретист императора Николая в пятый раз приехал в Петербург, где выполнил несколько парадных портретов, и на сей раз щедро оплаченных казной. Только за портрет министра Двора светлейшего князя Волконского Крюгеру было заплачено три с половиной тысячи рублей серебром и сверх того выдано на путевые издержки пятьсот рублей серебром (один серебряный рубль, в просторечии именуемый «целковым», был равен трем рублям пятидесяти копейкам ассигнациями.)

3 сентября 1850 года последовал указ Николая I: «Во изъявление благоволения Нашего и во внимание к таланту Крюгера пожаловали Мы его кавалером ордена святой Анны второй степени»[7]. И хотя об «Анне на шее» мечтали многие чиновники средней руки, пожалованный профессору Крюгеру орден не соответствовал ни его европейской известности, ни его огромным гонорарам. Даже для своего любимого живописца государь не посчитал нужным сделать исключение из общего правила.

Когда в мае 1802 года первый консул Французской республики Наполеон Бонапарт решил учредить орден Почетного легиона, то радикальный республиканец Теофил Берлье осмелился ему возразить: «Данное предложение ведет к воссозданию аристократии. Все эти кресты и ордена — всего лишь монархические побрякушки». На этот дерзкий выпад первый консул спокойно ответил: «Я прошу назвать мне любую республику — в древние ли времена, или в наши дни, где не было бы знаков отличия. Вы называете это «побрякушками»... Ну что же, значит, людьми управляют с помощью «побрякушек»»[8]. Орден Почетного легиона был учрежден и завоевал исключительно высокий престиж не только во Франции, но и во всем мире. Когда император Наполеон наградил орденом Почетного легиона ряд гражданских лиц, в том числе знаменитого актера Тальма, то это награждение вызвало недовольство в военной среде. Реакция императора была молниеносной: «Если орден Почетного легиона не будет наградой как за гражданские, так и за военные заслуги, он перестанет быть Почетным легионом. Утверждение, что на почет имеют право только военные, выглядит странным»[9]. В Российской империи рассуждали иначе. Даже самые знаменитые мастера культуры вплоть до конца Петербургского периода не имели никаких шансов получить «монархические побрякушки» высших степеней.

Мой вывод парадоксален. Можно долго перечислять прегрешения советской власти перед отечественной наукой, литературой и искусством. Но сколь справедливы бы ни были подобные обвинения, нельзя не признать, что именно эта власть стала отличать и награждать ученых, писателей и художников так щедро, как их никогда не награждали раньше. Революция отменила все существовавшие в Российской империи чины и звания, титулы и ордена. Но уже в 1918 году в республике был учрежден первый орден — Красного Знамени, одним из первых кавалеров которого стал поэт Демьян Бедный. А к началу Великой Отечественной войны в СССР сформировалась достаточно сложная система орденов и почетных званий. Ни один из представителей творческих профессий за два века существования Российской империи не был удостоен высшего в империи ордена св. Андрея Первоз-

---

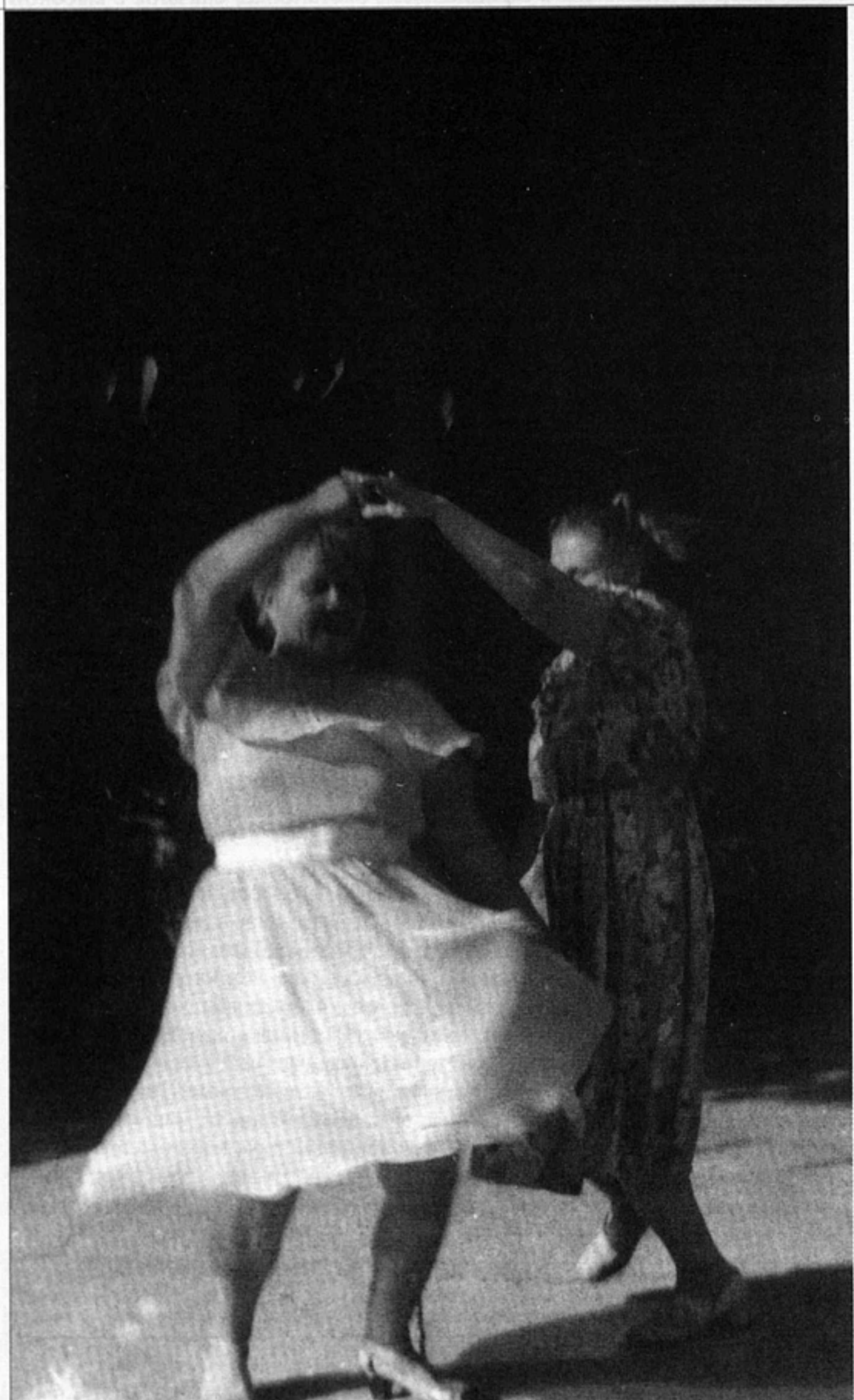
[6] Там же, с. 34.
[7] Там же, с. 69.
[8] П л а т о в А. Так говорил Наполеон. М., 2003, с. 545.
[9] Там же, с. 546.

ванного. В то время как за годы советской власти несколько тысяч человек были удостоены звания Героя Социалистического Труда, награждены орденом Ленина, номинально почитавшимся высшим орденом СССР, получили звания лауреатов Ленинской и Государственной (Сталинской) премий. Мастерам культуры могли быть присвоены почетные звания, исключительно высоко ценимые в среде творческой интеллигенции: художники и артисты становились «заслуженными», а со временем — «народными». Писателя Алексея Николаевича Толстого Вячеслав Михайлович Молотов, тогда председатель Совета Народных Комиссаров, назвал «нашим красным графом». Эти слова были произнесены в официальной обстановке, сказаны с высокой трибуны и фактически означали, что глава советского правительства признал за советским писателем право на родовой титул, пожалованный его предкам, но отмененный революцией.

Реальность обретения высших степеней отличия существенно влияла на формирование системы ценностей советской творческой интеллигенции. Наполеон говорил: «Орденская лента связывает сильнее, чем золотая цепь»[10]. Рассматривая политические и интеллектуальные сообщества в сравнительной перспективе, в длительной временно́й протяженности, в большом времени истории, мы не можем игнорировать то искушение чинами, званиями и орденами, которое в разные исторические эпохи испытывали представители интеллектуального сообщества. В годы советской власти это искушение было самым сильным, поэтому лишь немногие находили в себе силы ему не поддаться.

[10] Там же, с. 544.

И М Е Н А



Борис Михайлов.
Фото из серии
«Танец», 1978

БОРИС МИХАЙЛОВ

Гений мест

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Разговор с Борисом Михайловым — это движение от вербального к визуальному, которое не имеет шансов быть завершенным. Определение стилей, жанров, технологий — это лишь очерчивание более или менее точных рамок, работа извне. Образные прогрессии, выстраиваемые его объективом, остаются в намного более дальних — и важных — координатах, где уже трудно добавить что-либо от себя.

Здесь же — некоторое количество вопросов и ответов.

Дмитрий Десятерик. В одном из интервью вы говорите о том, что помните, как родились. Это правда?

Борис Михайлов. Мне казалось, что помню.

Д.Десятерик. И что это за воспоминание?

Б.Михайлов. Одновременно и зрительный образ, и ощущения. Картинка света, каких-то людей, холода, ужасного неудобства оттого, что ты на воздухе. Но картинка, не обозначенная так, чтобы ее можно было нарисовать.

Д.Десятерик. Сказалось ли это потом в работах?

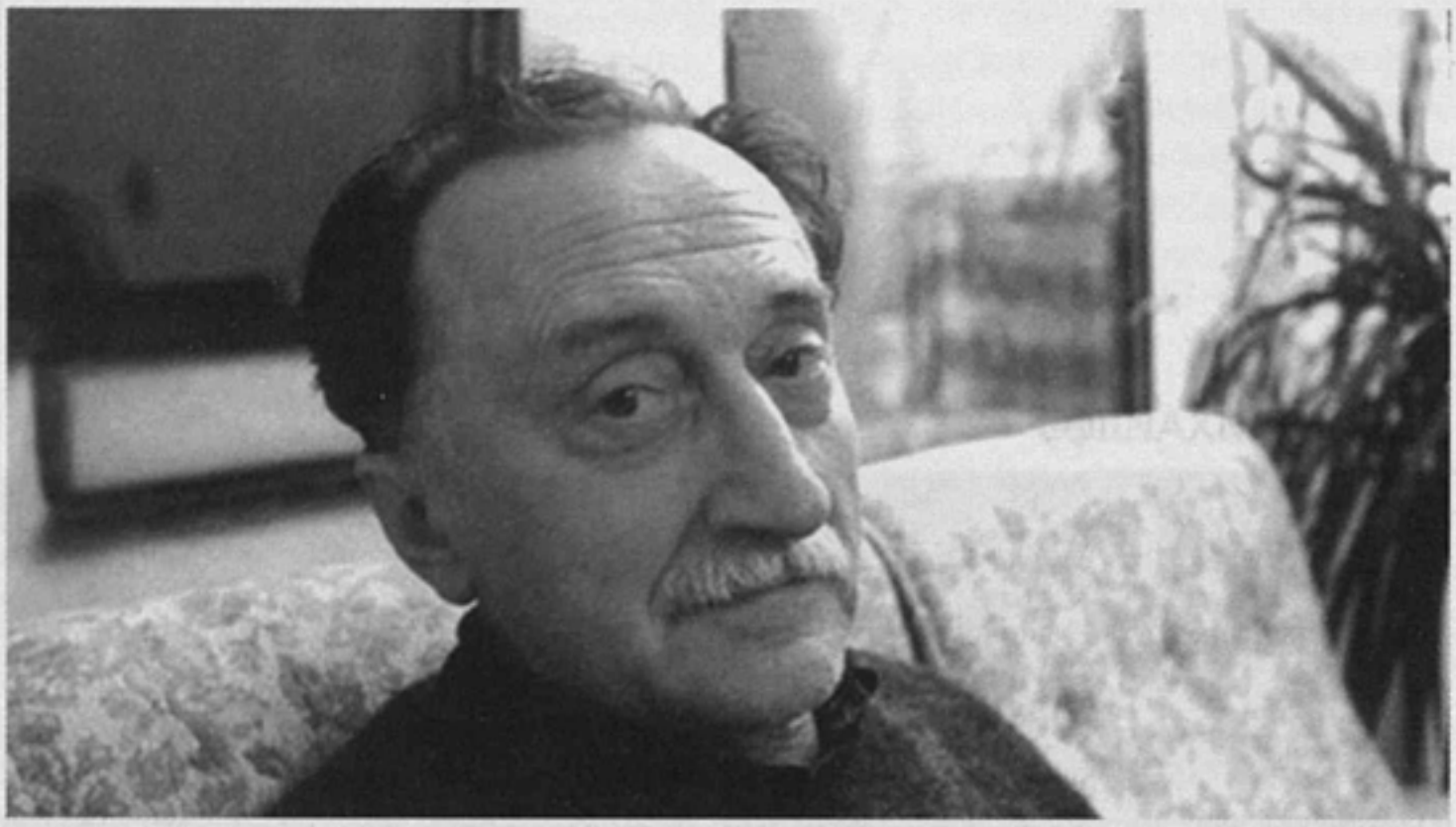
Б.Михайлов. Не знаю. Может быть, и есть какое-то чувство, но я никогда его не анализировал.

Д.Десятерик. Родители участвовали в вашем профессиональном становлении?

Б.Михайлов. В детстве, как все дети, я что-то рисовал. Срисовывал из газеты портреты немецких преступников, Молотова... Политическая тематика. Маленькие картинки получались, и мама говорила — ой, ты будешь художником! И в этом была такая милая похвала. Вообще, надо сказать, что советское время давало других героев — не банкиров, но артистов, художников. Сама по себе тяга к артистическому присутствовала у очень многих. Просто у меня хобби потихонечку стало профессией. Когда я понял, что не смогу обеспечивать себя как плохой инженер-электромеханик, то перешел на фотографию. Но если говорить о пути — опыт работы инженером был для меня удачей.

Д.Десятерик. Почему?

Б.Михайлов. Священного отношения к материалу у меня не было. Пленка — не пленка, проявил, положил, бросил... Этот момент потом повлиял на эстетические ходы. Один из первых толчков: только появилась диапозитивная пленка для слайдов, я снял, проявил, бросил на кровать, потом взял и посмотрел нечаянно две пленки. И там уже был не кадр, а некая смесь — и много удачных образов. А ведь в то время никто не делал никаких совмещений, соединений. Эта случайная вроде бы находка дала возможность сразу оторваться от старой эстетики. И заставила быть фотографом.



Борис Михайлов

Д.Десятерик. Что этот метод дал вам в первую очередь?
Б.Михайлов. Возможность анализировать, из чего создается картинка. Вот есть смысл какой-то — кто-то кого-то убивает или целует — и есть фон. И есть пленка между мной и тем, что я фотографирую. Пленка позволяет скрадывать детали, огрублять реальность и переводить ее таким образом в художественное качество. Потом у знакомых художников я разузнал, что живописцы с подобной целью накладывают тот или иной цвет — например золотистый, как у Рембрандта. Так же между фотографом и объектом стоит пленка как один из художественных элементов. Вот в таких наложениях и получается образ. Этот метод я использовал лет пятнадцать, до 1981 года. А после книг, которые складывались из сочетания разных фотографий, я начал заниматься максимальной реальностью, тем, что меня окружает в этот момент.
Д.Десятерик. Что еще вас тогда вдохновляло?
Б.Михайлов. Была такая промышленность подпольная, я там тоже подрабатывал — приносили тебе маленькую фотографию, ты ее переснимал, кто-то другой ее разрисовывал и продавал. И когда я увидел, как раскрашены эти фотографии, я поразился: в них был чистый сюрреализм, потрясающе интересный. Можно со Сталиным кого-то снять, на коня посадить — никто не узнавал себя. Ко мне приходило много маленьких карточек, и я увидел, что в каждом альбоме шедевры просто так лежат, никому не видны. И вот этот документальный стиль я решил использовать, чтобы снимать как бы левой ногой. Но при этом на фотографии должно было что-то ощущаться. Я подхватил кустарный способ съемки и постарался его усилить.
Д.Десятерик. Все же, если вернуться к самому началу: свое первое фото не припоминаете?
Б.Михайлов. Да, помню... Получилась шикарная — по тому времени — фотография, но от нее, к сожалению, не осталось никаких следов; негативы пропали где-то в архивах КГБ.
Д.Десятерик. Какую же опасность для КГБ представляли фотографы? Ладно бы диссиденты, литераторы...
Б.Михайлов. Фотография приравнивалась к множительной технике; ведь таким образом можно было размножить запрещенную литературу, самиздат или порнографию — а под порнографией понималось любое обнаженное тело. Поэтому все лаборатории находились под пристальным присмотром КГБ и очень часто проверялись. Мне устроили провокацию, разные проблемы были... Кстати, тогда в Харькове людей посадили за «порнографию». Была группа под названием «Голубая лошадь», ее участников посадили за то, что они снимали девушек в «западных» позах. В нижнем белье.

Д.Десятерик. Вы уехали из-за этого?
Б.Михайлов. Ни в коем случае. Все это было еще в начале 60-х, а впервые за границу на выставку я попал лет через двадцать, уже в перестройку. В 1996 году получил стипендию от Немецкой академии, год прожил в Берлине. Потом была стипендия в Швейцарии. Преподавал один семестр в Гарварде, в США и год в Арт-Академии в Лейпциге. Нашлось много работы, начались выставки, лекции... Но я гражданин Украины, просто часто не живу дома.
Д.Десятерик. Все же вы очень много снимали на Украине. Чем она вам интересна?
Б.Михайлов. Я смотрю на Украину как на часть постсоветского пространства. Харьков — интернациональное, по моему ощущению, место, да и я интернациональный человек: по паспорту украинец, в крови русские и евреи. Меня интересует, что здесь делается, как складывается новая жизнь, как соединяется со старой — одним словом, разные сочетания, которые я здесь чувствую более, чем в другом месте. Очень хороший японский фотограф Марияма говорит: «Я могу снимать только в Токио. Потому что там я спиной чувствую, что случается». Для меня здесь то же самое — я чувствую больше, чем в других местах.
Д.Десятерик. Вы действительно сделали здесь немало. По вашему мнению, насколько это повлияло на актуальное искусство на Украине и, шире, на постсоветском пространстве?
Б.Михайлов. В свое время, наверно, я оказывал более сильное влияние. Теперь это немного по-иному, потому что изменились позиции — и моя, и общества. Можно сказать, что то, что уже сделано, как бы растворилось в воздухе, поэтому какое-то влияние все же существует. Долго ли оно продержится — уже другой вопрос.
Д.Десятерик. Все же ваша связь с родиной не прерывается — в этом году вы представляете Украину на Венецианской биеннале новыми сериями «Шаргород» и «Неоконченная книга о незавершенном времени», снятой в Харькове. Как вы оцениваете национальный павильон и свое участие в нем?
Б.Михайлов. Я очень рад, что меня пригласили. Думаю, что все удалось. Удалось в каждом разделе и в общей системе выставки. Потому что каждый делал свою вещь и в какой-то мере это отражало то возможное украинское, которое можно было здесь представить. А общее впечатление само по себе — очень богатая выставка, много красивых вещей и все есть. Не могу сказать, что

доволен своим залом на сто процентов, если говорить честно. Однако я выполнил ту задачу, которую для себя поставил — найти баланс того, что я чувствую на Украине. Баланс между идеальным и жизненным, между хорошим и плохим. Его я для себя высказал двумя способами, противоположностью двойной. С одной стороны — такой маленький городок Шаргород, в котором есть жизнь, и она довольно чистая, несмотря на то, что, может быть, бедная, и там есть какое-то ощущение природности, вечности, но одновременно и китча. А с другой — большой город с его изменениями и новые наблюдения за этим городом. Если раньше это больше были старые люди или бомжи, то теперь мои наблюдения, а значит и интерес, перешел к другому классу, это касается среднего возраста и даже молодежи. И вот эти молодые люди создают особую энергию. Не то чтобы она злая, просто специфичная. Иногда она настораживает, иногда привлекает. Кроме того, это как бы книга об Украине переходного периода. В ней есть переход от боли за старое поколение к жизни, которая уже ушла от свалки.

Д.Десятерик. Ваша излюбленная категория — «советское». Почему?

Б.Михайлов. Хороший вопрос... Само по себе «советское» — это поиск прекрасного, формально красивого. А другая сторона понятия — андерграунд, критическая оппозиция. И официальную, и критическую стороны я причисляю к советскому искусству. Эта двойственность рождала также различные игровые сочетания. Я вижу, что все эти линии — официоз, андерграунд и их переплетения продолжают существовать и теперь — в большей или меньшей мере. Конечно, появилось много нового, особенно в тематике. Но формально не изменилось почти ничего.

Д.Десятерик. А в себе вы отличия видите?

Б.Михайлов. Я стараюсь отслеживать их, но, наверное, из мышления очень трудно выскочить... Понимаете, сам тип фотографирования здесь остается таким же. Чем он отличается от западного? Западная фотография, даже на среднем уровне технологии, — это большая точность, математическая выверенность каждой картинки, то есть конструктивность. И отсюда, кстати, стиль гиперреализма, у нас практически неизвестный. Здесь, у нас, в головах этой структурированности нет — она появляется у очень немногих в каких-то высших проявлениях, но местную фотографическую элиту в целом не затрагивает. То есть по-прежнему царит неточность.

Д.Десятерик. Вы часто говорите об игре. А чем вы играете?
Б.Михайлов. Соединение различных вариантов реального и придуманного и есть игра. А играю с собой и собой. Есть чистая реальность, которую только фиксируешь, ничего не делаешь. А второй вариант — позирование. И вот там уже работают разные варианты. Может, еще что-то добавляется — тексты, комментарии к тому, что видишь, но в первую очередь — работа с собой.
Д.Десятерик. Автопортреты — из этой области?
Б.Михайлов. Чаще всего. В них решается не какой-то глубинный, человеческий вопрос, а именно игровой, фотографирование себя — чисто субъективное действие.
Д.Десятерик. А являются ли частью вашей игры работы, где запечатлены совершенно неприметные, очень простые пейзажи или ситуации?
Б.Михайлов. Это другое. Там в искусство вводился тип документальности: не сам документ, а стиль документа, на который следовало обратить внимание.
Д.Десятерик. То же относится и к вашему знаменитому циклу «История болезни» — про социально обездоленных людей?
Б.Михайлов. Там, скорее, обыгрывание жесткой журналистики, которая потом становилась предметом искусства. Вот как передвижники делали свои холсты — такие картины-фотографии должны быть сделаны и показаны. Это сработало: маленькие фото стали большими и показали большое горе. Иными словами, художники очень часто берут чужую фотографию и делают ее большой картиной. Они уже нашли что-то у кого-то другого и внесли это в свое произведение. Поэтому введение определенного стиля в картину является одним из художественных ходов.
Д.Десятерик. А в вашем случае?
Б.Михайлов. Есть журналистская фотография. Но она остается не в искусстве, а в масскультуре. Возникает идея — взять фото из журналистики и сделать из него картину. Я это называю введением журналистики в искусство, в арт. Из снимка создается другое сообщение в другом пространстве. Так что в цикле про бомжей произошло две вещи. С одной стороны, сложилась книга, которая говорит о реальной ситуации на языке фотопублицистики, а с другой стороны, сделана выставка, на которой лучшие из этих картинок стали уже картинами.

Д.Десятерик. Картина должна быть одинаково конвертируема и для выставочного, и для бытового пространства...

Б.Михайлов. Есть дурное, но очень твердое убеждение в том, что с картинами бомжей нельзя жить. Я доказал, что можно. Более того, с социальными картинами жизнь оказывается более интересной, чем с абстракцией. Приходишь в какой-то дом, там абстракции, и я чувствую, что все это вкусовые дела... А когда к абстракции добавляется социальная картина — дом приобретает смысл. Становится понятно, о чем люди говорят, думают. Поэтому для меня вся эта глянцевая поверхность хороша, я люблю ее, но защищаю и ее оппозицию — картины из жизни бомжей.

Д.Десятерик. Если говорить о персонажах и ситуациях — согласно наблюдениям моих коллег, — в последние годы у совершенно разных режиссеров, таких как Ульрих Зайдль, Кира Муратова, стали появляться герои, подобные тем, что довольно давно были в ваших работах.

Б.Михайлов. Да-да, мы говорили с Зайдлем. Нас сближает принцип касания темы. Не переживание каких-то глобальных, вечных категорий — времени, пространства, а касание темы и человеческой жизни. А отсюда и стремление к простому, угнетенному, наивному или болезненному. Такая болезненность является основной в нашем деле. Какая-то минусовая вещь, которая не стимулируется желанием первой продажи или государственным давлением.

Д.Десятерик. В некоторых ваших книгах фотографии часто сопровождаются текстами. Что это — рефлексия, часть изображения, комментарий?

Б.Михайлов. Рефлексия чаще всего. Идет поиск объяснения, почему ты будешь снимать этот кадр, а работа начинается или с визуального впечатления, или со слова. Внутри тебя может родиться слово, и ты его в этот момент зафиксируешь. Или, с другой стороны, ты видишь нечто визуально красивое, и оно потом превращается в слово. А потом уже идет игра между пониманием сделанного и тем, что получилось в результате.

Д.Десятерик. Вы используете и свои, и чужие тексты...

Б.Михайлов. Речь идет, очевидно, о книге «Неоконченная диссертация». То была игра в диссертацию, а в диссертации, как известно, можно использовать цитаты из чужих текстов. Некий автор что-то сказал, и вот рядом с цитатой есть изображение, которое можно воспринимать определенным образом, связать цитату с изображением. Все вместе, конечно, — игровое пространство.

Д.Десятерик. Наивность — что это значит для столь опытного взгляда, как ваш?

Б.Михайлов. Наивность — это стиль. Стиль домашнего альбома. Простота, внутри которой заложена бомба. Вот сейчас вышла моя новая книга «Сюзи и другие», вся построенная на наивности. Там много женских портретов, совершенно наивных, элементарных картинок из прошлого. Такая стилистика может нравиться или нет, но она характеризует время, что для меня очень важно, и, кстати, не только для меня — издательство тоже захотело это сделать. Коли нашлись люди, которые готовы вложить деньги, значит, что-то есть. Но сегодня наивность должна быть уже другая, поскольку она задается моральными рамками времени.

Д.Десятерик. Да, если учесть и то, какое место сейчас занимают цифровые технологии...

Б.Михайлов. Есть вещь, которую можно неожиданно снять: мое понимание реальности как приближения к объективности. Или же эту реальность можно воссоздать на компьютере. Проще говоря, есть или фотографическая, или художественная линия. Фотографическая — то, что ты видишь, ты и снимаешь, и не очень сильно включаешь свою «руку». А другой вариант — это когда у тебя все уже придумано и ты организовываешь ситуацию. Я последние годы работал чаще по первому варианту. Однако более динамично развивается та область фотографии, в которой художник сам придумывает картинку. И если сравнивать — а я видел много выставок, — эта художественная линия сегодня выигрывает у репортажной. Кстати, раньше эта линия тоже развивалась — в форме коллажей. То есть компьютер для меня — возможность сделать коллаж. Но я больше занимался как фотограф. Коллажи меня не слишком интересовали. Монтажи — может быть. А коллаж — это что-то более придуманное.

Д.Десятерик. Можно на монтаже остановиться подробнее?

Б.Михайлов. Вначале я работал в технике параллельного монтажа. Это наложение, нечаянное соединение двух картинок. Можно было их искать, находить, но при этом не знать, какая куда ляжет. Теперь я делаю то, что называю «стык-монтаж», — это когда две картинки становятся рядом и продолжают одна другую. И третий вид монтажа — как предложение. Ты делаешь выставку,

в которой между картинками — пустота. Но это сюрреалистическая пустота. Она дополняет работы так, как будто представляет собой недорисованные части картины. Каждая выставка, по сути, монтаж. Да и к любому художественному изображению также можно относиться, как к монтажу.

Д.Десятерик. Вы, кстати, используете и другой кинематографический прием, работая сериями.

Б.Михайлов. Можно сказать «сериями», а можно — «книгами». Когда-то я понял, что если снимать только очень хорошие фото и реагировать только на них, то мир получается неправдой. Отсюда — идея группы картинок, которые вместе дают ощущение жизни. Делаешь одну хорошую карточку, потом вторую, и оказывается, что можно их составить вместе и получить как бы такой фильм. Я выпускаю книгу, которая развивается по своему сценарию, как кино. Так что серия — это приближение к правде, к естественности. Поэтому серии для меня более интересны. Они стали продолжением поиска формы для той самой идеи правды, что в свое время овладела нами. Или правды, или истории какой-то. Потому что и фильм, и книга могут быть историей, а могут воплощенным желанием показать правду.

Д.Десятерик. А история всегда совпадает с правдой?

Б.Михайлов. У меня вроде бы да. С какой-то правдой. Хотя бы желанием высказаться о чем-то.

Д.Десятерик. Что вы ищете в первую очередь, когда выходите с камерой?

Б.Михайлов. Моя работа — поймать ощущение, которое получаешь от места и от взаимодействия меня и этого места. Я ищу свое удивление. Свою реакцию. Если я реагирую — уже хорошо. Потому что сейчас довольно сложно вызвать в себе реакцию на что-то.

Д.Десятерик. В «Неоконченной диссертации» вы говорите о «новой художественности». Что это?

Б.Михайлов. Переход к анонимности, к документальности и игра во все это. Раньше художественность акцентировала переживания — ух ты, вон там что-то такое происходит. А тут — совершенно ничего, и это «ничего» объявлялось как новая художественность, которая тем не менее несет воздух времени...

Д.Десятерик. Отсюда и сосредоточенность на обычном, тривиальном?

Б.Михайлов. Совершенно верно.

Д.Десятерик. Однако все же к чему все эти узнаваемые пейзажи и персонажи — может быть, проще ошарашить новизной?

Б.Михайлов. Здесь усредненная анонимность важна. Потому что «ошарашить» связано с моментом. А момент — это неправда.

Д.Десятерик. Поэтому вы говорите об отсутствии воображения как определенном приеме?

Б.Михайлов. Верно. Это и необходимо — никакого воображения. Только реальное все. Чистый стиль — то, что ты видишь, только это и есть, ничего больше. Никакой метафизики. Для меня важно найти усредненные ощущения от жизни.

Д.Десятерик. Почему?

Б.Михайлов. Когда-то рисовали и снимали идеальное. Нужно было найти этому альтернативу. И фотография, у которой была возможность предъявить правду, работала хорошо. Сейчас, когда появился компьютер, ситуация ухудшилась, реальность уходит. Правда перестала быть правдой, ее можно легко изменить.

Д.Десятерик. Выходит, правда — понятие относительное?

Б.Михайлов. Правда разлетается. Проблема в том, чтобы сейчас найти ее. Для меня вопрос стоит так: где правда этого времени? В чем она? В том, чтобы я реальность снял, или я могу пойти в другое место, и там будет другая реальность, а в третьем — третья? Не поймешь, на что вообще обращать внимание. И тогда задумаешься: где ты точнее — в игре, которая может передать это состояние, или на улице, где можешь снять то, что будет правдой?

Д.Десятерик. Что же вы в таком случае считаете красивым?

Б.Михайлов. Не «красивым», а, наверное, важным. Долгое время важно было реальное, важно было найти правду — это сейчас оказалось, что правд много. Желание найти правду давало реальную фотографию. Последние двадцать лет реальность была важнее, чем любое придуманное изображение. Где реальность, которая важна сейчас? Вот этот отбор важной реальности — наверно, самое страшное в моем деле.

Д.Десятерик. То есть объект, который рассматривается вами как важный, меняется?

Б.Михайлов. Поиск нового объекта и является смыслом.

Д.Десятерик. Что же сейчас наиболее важно?

Б.Михайлов. Это вопрос, на который я не могу ответить абсолютно точно. И если кто-то на него ответит, он сразу сделает то, что надо.

Д.Десятерик. Вы говорите об отказе от метафизики, а тем не менее она явно присутствует в вашем цикле «У земли». Там вроде бы все знакомое — те же улицы, дома, люди, но ощущение иной реальности очень стойкое.

Б.Михайлов. Правильное ощущение. Серия играла с тем, что все снятое происходило как бы и совсем недавно, и когда-то давно. Фотографии сделаны в коричневом цвете, чтобы показать широту восприятия старого. Там очень много ассоциативных старых элементов: дореволюционные годы и середина 30-х, и хрущевское время. Но все эти элементы прошлого одновременно присутствуют «здесь» и «сейчас». Поэтому создается ощущение странного, вроде бы непонятного, но в то же время узнаваемого времени.

Д.Десятерик. Насколько я знаю, сейчас вышли сразу три книги, собравшие ваши старые работы...

Б.Михайлов. В Германии, Японии и Англии. Все книги составлены из старых фотографий, сделанных до 1982 года. О «Сюзи и других» я уже сказал. Вторая, «Вчерашний бутерброд», также наивная книга — самые первые работы, начиная с 1965 и кончая 1981 годом, — в нее включены упомянутые снимки, сделанные в технике наложения, параллельного монтажа. Там как раз присутствует метафизика, хотя и математичная, просчитанная. Эту книгу составили таким образом, потому что сейчас подобные работы больше связаны с какими-то визуальными поисками, компьютерными играми. Вообще «Вчерашний бутерброд» я для себя нахально так называю «началом компьютерной эры». На Венецианской биеннале два года назад немцы выставили такие пейзажи: подходишь близко к снимку и ничего не видишь, кроме пикселей. Получается, что между мной и реальностью стоят эти пиксели. То есть то же самое, что было много лет назад в этих моих наложениях. Я все время показывал эти фото в музеях, галереях. Никак не шло. И вдруг — оп! Там пошло, и там, наконец книгу напечатали... И еще одна книга, с фотографиями 1982 года — «Крымский снобизм». Там отрабатывался вариант домашнего альбома. Люди приехали на юг, отдыхают, гуляют, фотографируются. Личная жизнь и игра становились более важны: как человек играет, как он позирует — такой он и есть. И это позирование брало верх над окружающим социальным,над средой, внутренняя раскрепощенность давала свободу. Приятная игровая книжка, но при этом она зафиксировала переход от общего к приватному. Так или иначе, выход этих книг восполнил то, что в СССР не было показано.

Д.Десятерик. Какие у вас вообще отношения с уже сделанными фотографиями?

Б.Михайлов. Иногда они отчуждаются, умирают. Потом, может быть, возникнут снова, а может, и нет, так умершими и останутся.

Д.Десятерик. То есть вы к прежним темам не возвращаетесь?

Б.Михайлов. Тут ведь и вернуться-то почти нельзя. Просто нельзя повториться. А даже если повторишься — зачем? Уже сделано. Уже не имеет входа. Это художники могут разрешать себе. А фотографы нет. Если повторяешься — труба.

Д.Десятерик. Чтобы не повторяться, необходимы изменения. В чем вы готовы меняться?

Б.Михайлов. Я ощущаю необходимость меняться, потому что идея, которая меня вела, похоже, уже не работает — произошло насыщение. Я снимаю болезненные места, снимаю печаль улицы. Но является ли печаль улицы важной сейчас? Я чувствую, что нет, это уже опоздало. И момент опоздания начинает тревожить. Нужно какие-то переходные штуки находить, а как — черт его знает.

Д.Десятерик. Сомнения в профессии от этого возникают?

Б.Михайлов. Конечно. Все время находишься на нуле. Опыт ни в чем не помогает. Может, это чересчур громко, но для меня так.

Д.Десятерик. В «Неоконченной диссертации» вы цитируете Вальтера Беньямина: «Все стало серым. Мечты стали дорогой к банальности». К чему вам эта цитата?

Б.Михайлов. В то время, о котором речь, действительно все было серым. Рекламы мало, улица была серая на самом деле. С другой стороны, слово «серое» передает состояние общества. Время было очень неяркое. Сейчас появились две вещи — «Кодак» и реклама, много рекламы, поэтому назвать время серым уже нельзя. И сейчас очень трудно смотреть на серое, это уже прошло.

Д.Десятерик. Но вы в том сером так много всего нашли...

Б.Михайлов. Тогда в нем было много специфичного.

Д.Десятерик. А если говорить о мечтах — о чем мечтаете вы?

Б.Михайлов. Работу сделать еще какую-нибудь. Вот хорошая мечта. Получилось бы — хорошо. А вообще — нормально прожить.

Статья иллюстрирована фотографиями Бориса Михайлова из серии «Танец»

Р А З Б О Р Ы

«Никита
и Никита»,
режиссер
Мария Тюляева

Эстетика — насилие над реальностью?

ФЕСТИВАЛЬ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОГО КИНО «КИНОТЕАТР.DOC»-2007
ИНТЕРВЬЮ ВЕДУТ И КОММЕНТИРУЮТ АННА СЛАПИНЯ И ЕКАТЕРИНА САМЫЛКИНА

Не секрет, что современное российское кино не является единым художественным направлением. Та «новая волна», которую с нетерпением ждут уже много лет, никак не накатывает, и многообразие некоторых очень неплохих картин не складывается в единое течение. Поэтому, когда в прошлом году критики заговорили о приходе «новой драмы» в кино, появилась надежда, что если уж кинематограф сам не может выработать нового направления, то, быть может, он позаимствует его у театра. Действительно, театральная «новая драма» имеет свое лицо, свои особенности и свои вполне внятно сформулированные идеи. Однако пока ее присутствие в «большом» кино, по сути дела, ограничивается двумя фильмами — «Изображая жертву» Кирилла Серебренникова и «Эйфорией» Ивана Вырыпаева. Конечно, этого мало для того, чтобы говорить о течении, но дело не только в количестве. Если сравнить эти картины между собой, то различий окажется больше, чем сходств. Хотя бы потому, что «Изображая жертву» тяготеет к театру, а «Эйфория» — к живописи.

Но «новая драма» движется не только в сторону «большого» кино. Кинематографическое направление «Кинотеатр.doc» родилось в 2005 году. Тогда же был проведен первый одноименный фестиваль. Как и «Театр.doc», «Кинотеатр.doc» во многом базируется на идеях «новой драмы»: документация современной действительности, работа в технике verbatim (запись разговоров самых обычных людей, чаще всего маргиналов). Образцовый фильм «Кинотеатра.doc» — это полулюбительское видео, рассказывающее историю человека, выброшенного из жесткой структуры современного общества и опустившегося «на дно». Однако за три года реальный «Кинотеатр.doc» далеко ушел от идеального. И лучше всего это видно по прошедшему этой зимой фестивалю, на котором были представлены очень разные фильмы, многие из которых лишь отчасти соотносились с идеями «Кинотеатра.doc».

Из всей разношерстной программы фестиваля мы выбрали четыре фильма, которые, как нам кажется, являются своеобразными «сколами» устоявшихся видов традиционного игрового и документального кинематографа, примерами «большого» кино в малых, переосмысленных «Кинотеатром.doc» формах.

Игровой фильм «Москва» Бакура Бакурадзе и Дмитрия Мамулии принадлежит к числу модных сейчас картин о нелегальных мигрантах. Но здесь, в отличие от обычного кино, снимались непрофессиональные актеры — настоящие гастарбайтеры, разыгрывающие в «декорациях» своего

общежития очень близкий к жизни сюжет. «Никита и Никита» Марии Тюляевой — пример документального социального фильма. Его герой — мальчик Никита, больной детским церебральным параличом, — учится прыгать в воду. После долгих месяцев тренировок, зайдя на вышку, он отказывается совершить прыжок, и фильм о пользе спорта превращается в притчу о свободном выборе. Документальная картина «Два велосипеда» Екатерины Суворовой рассказывает историю молодых людей Вари и Стаса, которые нелегально сбежали из Алма-Аты в Европу, а затем вернулись на родину. Фильм сделан из двух интервью, в которых герои, каждый со своей позиции, рассказывают одну историю. По форме — фильм о путешествии. По сути — перипетии очень быстро отходят на второй план, уступая место внутреннему миру героев, который оказывается интереснее, чем мир внешний. Автобиографичный фильм Андрея Карпенко «Место для рекламы» — полуигровая-полудокументальная картина, в которой автор с большой иронией говорит о себе (сотруднике новосибирского рекламного агентства) и своей жизни, подчиненной абсурдным законам мира, в котором человек подчас становится частью рекламного образа.

Эти фильмы, очень разные и в содержательном, и в изобразительном плане, объединены под маркой «Кинотеатр.doc», а любое объединение может перерасти в «волну». На наш взгляд, «Кинотеатр.doc» пока что не является целостным художественным явлением, но и стадию любительского видео для узкого круга друзей он перерос. И здесь возникает одна существенная проблема. Если говорить о «Кинотеатре.doc» как о потенциальном направлении нашего завтрашнего кино, то у него должны быть не только идейные, но и чисто формальные законы.

Мы решили задать авторам этих четырех фильмов несколько вопросов, чтобы понять, чувствуют ли они себя частью одного художественного направления. Кроме того, мы поговорили с теоретиками — продюсером «Кинотеатра.doc» Михаилом Синевым, членом жюри фестиваля Зарой Абдуллаевой, исследователем документального кино Викторией Белопольской, — которых спросили о художественных особенностях этого направления. Однако их ответы, как нам кажется, стали не столько определением эстетических установок «Кинотеатра.doc», сколько рассуждениями об отношениях реальности и красоты.

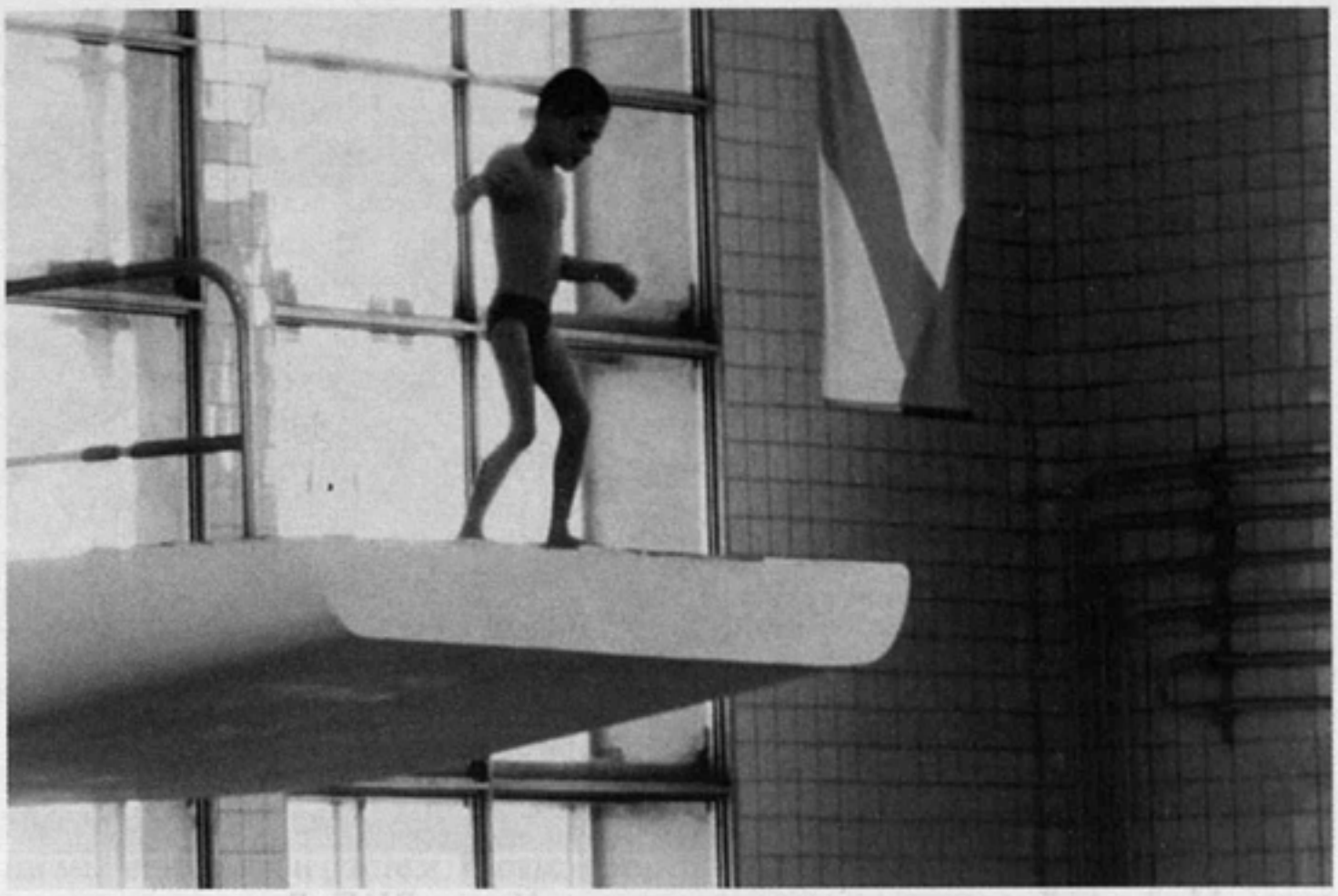
— Это ваш первый фильм?

Дмитрий Мамулия. У меня есть еще две работы, они ближе к видеоарту. Я учился на Высших курсах сценаристов и режиссеров у Ираклия Квирикадзе и Андрея Добровольского.

Бакур Бакурадзе. До фильма «Москва» я сделал две короткометражные картины, одну — когда учился во ВГИКе, в мастерской Марлена Хуциева. Потом я делал документальные фильмы для телевидения.

Мария Тюляева. «Никита и Никита» — это дипломная работа в школе «Интерньюс» у мастера Марины Разбежкиной. Это был первый серьезный фильм. До этого была куча работ на телевидении, но что-то серьезное и настоящее было впервые.

Екатерина Суворова. Нет, это не первый фильм. Это первый фильм в рамках обучения на Высших курсах сценаристов и режиссеров. До Высших курсов я уже училась — и здесь, в Москве, и в Алма-Ате — в Национальной академии искусств, тоже на режиссера кино. И здесь у меня уже были какие-то работы, в том числе фестивальные. С фильмом «Большие игры» я ездила на Берлиннале, эта картина участвовала в программе Berlinale Talent Campus. Было несколько работ, сделанных в соавторстве. Мы с друзьями снимали анимацию, клипы, рекламу, и в какой-то момент стало понятно, что с формой у нас проблем нет и что пора бы заняться конструированием содержания. Поэтому «Два велосипеда» я сознательно сделала довольно аскетично в визуальном плане. Потом я пожалела об этом, но было поздно. В тот момент, когда я собиралась делать фильм, я решила: «Все, никаких красот. Я даже не буду



«Никита и Никита», режиссер Мария Тюляева

брать оператора, я все сделаю сама, чтобы разобраться с внутренним построением».

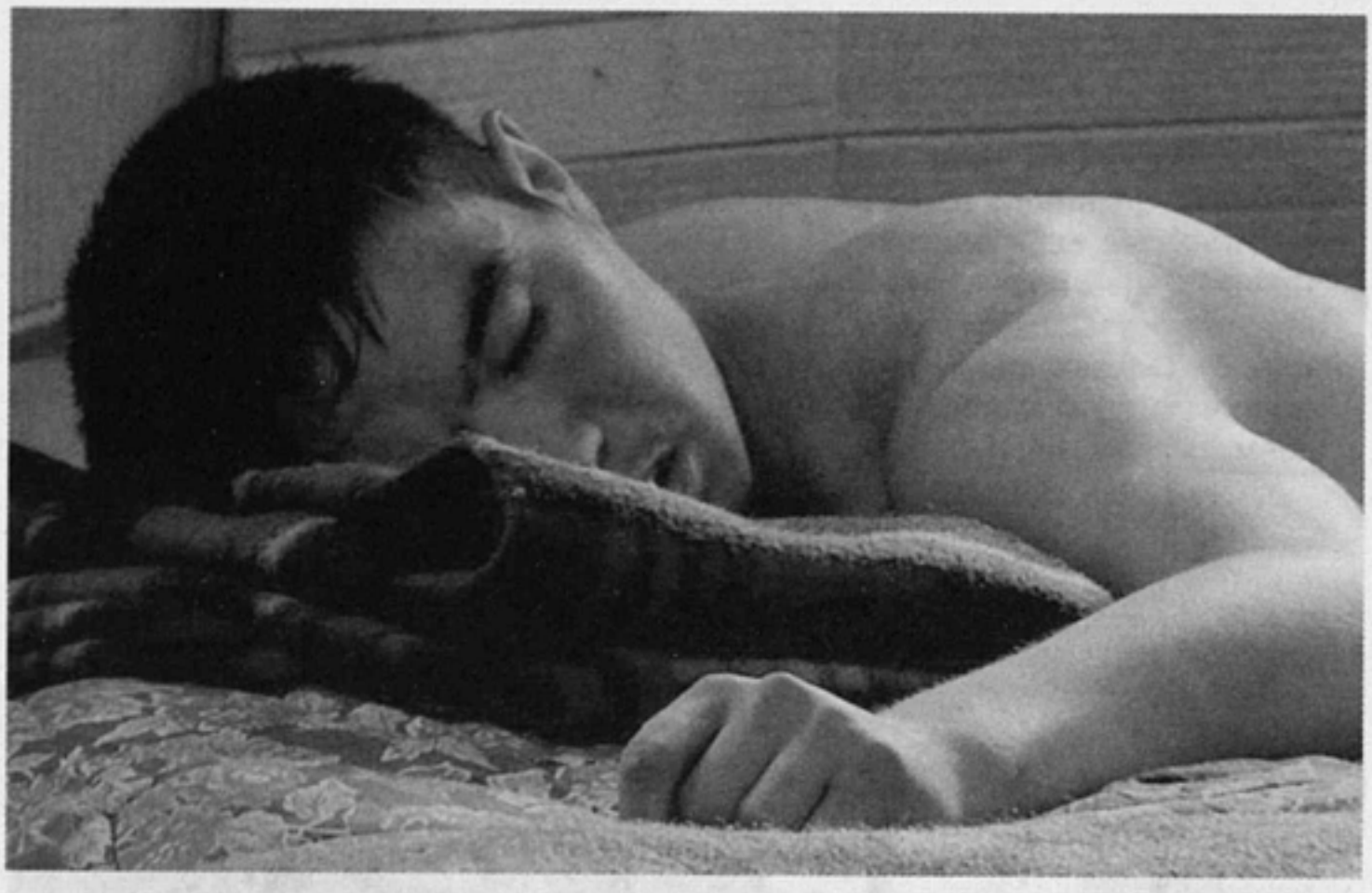
Андрей Карпенко. Нет, до этого был фильм-дебют «Пантокрин», снятый на Западно-Сибирской киностудии в 2004 году. Фильм рассказывает о том, как производится промысел и заготовка маральих пантов в Горном Алтае. Многих, кто видел этот фильм, некоторые кадры, конечно, шокировали, но было приятно от некоторых зрителей услышать, что никакой «чернухи» в фильме нет.

— Первый вопрос, который задавали зрители режиссерам на фестивале «Кинотеатр.doc», был: «Где вы нашли героев?» Мы добавим к нему свой: «Как родился замысел?»

Д.Мамулия. Наши герои — гастарбайтеры. Мы нашли их там, где потом и снимали, — в общежитии в Китай-городе. Эти люди привлекли наше внимание не столько своей социальной принадлежностью, сколько конфессиональной — это представители мусульманского мира, узбеки и киргизы. Они живут в ином ритме и с иным ощущением времени. Наши герои не могут адаптироваться к жизни в мегаполисе на психофизическом уровне, на уровне реакций. Они неадекватны времени мегаполиса. Они живут размеренно, медленно. Многие из тех, кто смотрел фильм, говорили странную для нас вещь: «А вроде они особо и не хотят работать». Зрители смотрят на людей, которые приехали в Москву, чтобы найти работу, а видят, как они играют в нарды. И потому им, зрителям, кажется, что приехавшим ничего и не надо.

Б.Бакурадзе. Хотя, если есть работа, они работают отлично. Кроме того, иммигранты-мусульмане обладают каким-то невообразимым смирением. Эти люди по иному, совершенно особым образом относятся ко всем фундаментальным явлениям, к жизни и к смерти. Смерть для них не обладает той же степенью трагичности, что для европейцев. Они ее принимают так же, как и все факты жизни. Отсюда их смирение. Размеренный ритм жизни наших героев вне работы воспринимается как лень. На самом деле — это то же смирение.

М.Тюляева. Вообще, я считаю, что хороший герой — это уже полфильма, если не бóльшая его часть. Герой, который может развернуться перед камерой, который ее не боится, которому есть что показать, — это три четверти фильма. Я нашла Никиту по своим старым записям. У меня большой опыт в журналистике, почти семь лет. И в начале моей журналистской деятельности я сталкивалась с очень многими интересными людьми. Когда-то, года три назад, мне позвонила мама Никиты и, зная, что я работаю на телевидении, ска-



«Москва», режиссеры Бакур Бакурадзе, Дмитрий Мамулия

зала: «Мой сын будет учиться прыгать в воду. У него ДЦП. Вам это интересно?» Конечно, интересно! Я побежала к своим шефам, предложила им эту тему. А мне ответили: «Про инвалидов? Не надо! Давайте лучше что-нибудь веселенькое». Потом я про историю с Никитой забыла, но где-то в памяти она у меня отложилась. И когда пришло время делать что-то свое, без оглядки на кого-либо, я сразу вспомнила о Никите. Посмотрела свои старые записные книжки... Невероятно! Телефон сохранился! Я позвонила, сказала, что хочу сделать курсовую работу. Семья разрешила, и я снимала все его тренировки в течение пяти месяцев.

Е.Суворова. Герои — мои друзья. Их побег — это забавная история, которую все знали, а я решила снять про нее фильм. Но теперь я решила никогда в жизни больше не снимать про друзей, близких или хоть сколько-нибудь небезразличных мне людей, потому что работа с их интервью превращается в психоанализ. Когда ты на протяжении двух месяцев при монтаже перекладываешь их слова и думаешь, какой в них подтекст, то узнаешь о людях другую правду. И, может быть, я бы не хотела ее знать. Отношение-то меняется именно к людям, а не к героям фильма.

А.Карпенко. На самом деле, это лишь отчасти фильм о себе. Дело в том, что главный герой — мой хороший товарищ и коллега Сергей Кухарук. До недавнего времени мы работали с ним в одном из самых крупных рекламных агентств Новосибирска. Сегодня мы оба волею судеб в «свободном полете»: он в Москве, я в Новосибирске. Возвращаясь к вопросу, скажу, что это действительно, пожалуй, фильм про себя, исключая, конечно, житейско-бытовую фактологию. Хотя я и занимаюсь рекламой половину сознательной жизни, но не хотел бы сказать, что это дело моей жизни. И внутренний конфликт героя фильма, я думаю, вполне заметен и понятен.

— Велика ли разница между задуманным и тем, что получилось в итоге? Что удалось, что нет?

Б.Бакурадзе. Разница невелика, но она есть. Мы выдумывали фильм параллельно со съемками. Никакого подготовительного периода у нас не было — родилась идея, и через неделю мы начали снимать. Конечно же, картина получилась не совсем такой, какой мы ее видели до начала съемок. Но процентов на восемьдесят приближенной к первоначальному варианту.

М.Тюляева. Да, разница большая. За эти пять месяцев очень многое случилось и в моей жизни. Сначала я думала, что сделаю фильм о преодолении, но Марина Александровна Разбежкина, мастер нашего курса, сказала, что это тема слишком банальная, телевизионная. Потом уже история начала развиваться иначе. Мы с Никитой развивались вместе. Он боролся с собой,

я — с собой. Именно в этот период пришло понимание некоторых важных вещей, например, что не бывает «не могу», а бывает только «не хочу» и что ничего в жизни бояться не надо. Это случилось как раз во время съемок кульминационного эпизода фильма, когда Никита не может решиться прыгнуть с вышки. Еще некоторое время назад я не смогла бы это снять. Выключила бы камеру, стушевалась. Мне бы было неудобно направлять камеру на лицо ребенка, который только что потерпел такое фиаско, наблюдать за диалогом взрослых. Но в тот момент я уже ничего не боялась и знала, что ничего невозможного нет. Поэтому и сняла. Получилось, что мы с Никитой одновременно с чем-то боролись. Я решала свои проблемы, он — свои. За время съемок мы оба изменились. И когда он поднялся на десятиметровую вышку, я поняла, что когда тебе говорят: «Прыгай!», когда на тебя смотрят десять пар глаз и ждут, что ты прыгнешь, надо прыгать. Я бы так и сделала. А вот Никита впервые в жизни принял волевое решение, пожалуй, еще более сложное. Он впервые в жизни пошел наперекор взрослым, не побоялся сказать свое «Не хочу!».

Е.Суворова. Да, разница большая, но, я думаю, так и должно быть. Когда я понимаю, что какая-то моя работа очень близка к первоначальному замыслу, я не чувствую от нее большой отдачи. Думаю, что правильнее, когда замысел развивается вместе с тобой, потому что каждую секунду нашей жизни мы меняемся и растем. И сама работа с материалом — педантичное, скрупулезное изучение жизни, всех связей, всех причин — во многом нас меняет. Ты узнаешь много нового, того, что делает тебя взрослее. А значит, и результат должен быть не таким, какой задумывался. С этим фильмом дистанция была очень большая. Я собиралась делать просто интересную историю, а уже во время интервью поняла, как все сложно. Вначале для меня главной была история Вари. Мне казалось, что это такая девочка, которая все перенесла и вот теперь вернулась домой. А потом я поняла, что это не однобокая история. Так в фильме появился Стас. Я начала делать одну историю, а закончила другую. Но надеюсь, что от этого фильм стал лучше, богаче. Я могла жестко взять материал в свои руки, но не сделала этого, а заставила себя быть наблюдательной. Думаю, что работа выиграла. Она стала значительно более глубокой.

А.Карпенко. Трудно сегодня говорить об этой разнице, потому что от замысла до окончательного монтажа прошло полтора года. Но помнится, что фильм изначально виделся, наверное, более легким, лиричным и, если можно так сказать, более веселым. Главное, что удалось, — это то, что фильм закончен, что из огромного вороха материала удалось слепить что-то более или менее внятное. А не удалось, и это я понимаю со всей отчетливостью, показать в полной мере антагонизм таких феноменов, как реклама и внутренний мир человека, жизнь его души.

— С социальностью все понятно. Она легко прочитывается, зритель делает выводы или, по крайней мере, задается вопросами. Но как снято — вопрос не менее существенный. Как рождалась форма фильма? Она продумывалась специально или диктовалась материалом?

Д.Мамулия. Форма фильма тоже появилась из ощущения этнической принадлежности наших героев. Это не они подстраивались под наш замысел, это мы подделывались под ту визуальную среду, в которой существуют иммигранты-мусульмане, под тот ритм, в котором они живут. В этих простых людях сохранились живые токи, которые сегодня утрачены Западом. Мы хотели показать их разность с миром, в котором они существуют, и главное, их простодушие. Простодушие, которое окончательно утратил Запад и которое еще завораживает в мусульманском Востоке. Они могут быть жестокими, коварными, храбрыми, великодушными, вероломными, и все это в превосходной степени. В них сохраняется какая-то особая патриархальная подлинность. Это ощущение мы постарались передать и цветовой гаммой, и емкостью картинки, и длиной кадра. Когда камера застывает и как бы самоустраняется, любая статичная картинка выстраивается, как полотно.

Б.Бакурадзе. Пространство, в котором жили эти конкретные иммигранты, совпало с нашим восприятием их жизни. Когда мы пришли в общежитие, мы на интуитивном уровне поняли, что там ничего особо менять не надо.

М.Тюляева. Наверное, сначала был персонаж. Такой интересный, такой «графический», с дрожащими ножками. Его не надо поддерживать каким-то антуражем, какими-то диалогами, он сам за себя говорит: у него дрожат ножки, и он не может прыгнуть. Я думаю, что этой фигуре ничего больше не надо, поэтому я выбрала именно эту форму. Я сделала акцент на персонаже, и уже от этого получился фильм.

Е.Суворова. Форма именно такая — интервью, потому что мне хотелось видеть Варино лицо. Я сняла очень много подсъемок в этом доме — как она обращается с детьми, как что-то готовит, но впоследствии это все ушло, вся лирика дома отпала, стала ненужной, потому что история взяла верх. Потом, когда стало понятно, что нужен Стас, появился еще один блок интервью. В итоге мы имеем две «говорящие головы» (я сознательно их так сняла), и у нас есть два варианта. Первый — задавая им вопрос, выискивать разницу в ответах. Сначала я пошла по такому пути, но они рассказывали одно и то же, потому что в этой истории были очень плотно спаяны. Вся разница была в оценках, и вычленить ее таким образом было очень сложно. И тогда мы с моими мастерами Андреем Михайловичем Добровольским и Андреем Николаевичем Герасимовым пришли к той форме, которую имеем в фильме: последовательно рассказывается одна история. Кусочек рассказывает Варя, кусочек — Стас. Они не стоят на месте, они не рассказывают об одном и том же по-разному, как это могло бы быть, они продолжают рассказ друг друга, но делают акценты на разных вещах. И в этом соединении и столкновении все и выявилось. Так появилась эта простая форма.

А.Карпенко. Вся работа над фильмом, начиная с замысла, продолжая нахождением и придумыванием эпизодов и всяческих жизненных коллизий и заканчивая поиском тех или иных форм, шла на ощупь или даже вслепую. Но должен сказать, что в фильме нет ни слова неправды, ничего из жизни героя не придумано специально для фильма. Конечно, имели место авторские или режиссерские провокации, но это лишь технические приемы.

— Вы чувствуете себя частью направления — художественного или идейного? Или вы сами по себе?

Д.Мамулия. Доктрины «Кинотеатра.doc» во многом правильны. Может быть, наш фильм не совсем подходит под эти доктрины, но главное совпадение все же есть. Картина рассказывает о простых людях, о тех, кто еще находится в живых зонах. В сегодняшнем мире основная масса людей, вещей и явлений находится в мертвых зонах — устоявшихся, окостеневших, уже ни к чему не пригодных пространствах. В этом отношении нам близки направления неореализма и раннего японского кино, то есть картины о простых людях и простых отношениях между ними. Простодушия — вот чего мало сегодня в мире. Все явления отягощены социальными, интеллектуальными, коммерческими и иными смыслами. Вот у Бакура и следующий сценарий — о человеке, который выпал из жизни, о воре-карманнике. Сегодня кинематограф почти перестал обращаться к подобным темам.

Б.Бакурадзе. Я думаю, наш фильм в чем-то соответствует направленности и формату фестиваля «Кинотеатра.doc», потому что в нем есть элементы документального кино, хотя, в общем, картина постановочная. Во всем остальном фильм немного другой.

М.Тюляева. Да, я чувствую себя частью этого направления. И, конечно, я бы хотела привнести туда что-то новое. Мой фильм по стилю немножко другой. Общая тенденция «Кинотеатра.doc» — это такая полулюбительская съемка, «грязная» (в хорошем смысле) камера. И это хорошо, это своя эстетика. У меня все стабильно, на штативе, все более традиционно, может быть, «чище». Но, в общем, та же реальность, та же драматургия, развивающаяся внутри самой жизни. Я не видела фильмов «Кинотеатра.doc», в которых не было бы какой-то яркой кульминации. Она есть и у меня.

«Место для рекламы», режиссер Андрей Карпенко

Е.Суворова. Я вообще довольно скептически отношусь к «направлению «Кинотеатр.doc». Если мы говорим о фестивале, то туда приносили свои работы люди из совершенно разных школ. Это довольно сложно назвать «направлением», просто совершенно разные люди в какой-то момент оказались в одном закутке. Мы находимся рядом, потому что работаем в одной сфере, но ведь у нас совсем непохожие фильмы. Просто у фестиваля был конкретный принцип отбора, и по этому принципу сейчас образовалось то, что назвали «направлением». Это неверно, потому что сейчас нет у нас единого направления. Все мы находимся на старте и еще сами не определились. Мы пока не знаем, чего хотим. А если мы внутри себя еще не разобрались, то наше объединение тем более разношерстно. Мне кажется, что суть в том, что технический прогресс сейчас выкинул нас на такой уровень, когда мы можем делать все, и это просто. И есть некая деконструктивность в том, что мы делаем. Да, стало очень просто найти цифровую камеру, но у аудиавизуального искусства все же есть свои законы. Ты можешь делать аудиоспичи, радиопередачи, рисовать картинки отдельно, а потом подкладывать под них звук, но если ты хочешь подняться на уровень кино, твоя работа должна соответствовать определенным критериям. Меня очень напугало качество визуального ряда «Кинотеатра.doc». Да, моя работа там же, но в своем фильме я хотела разобраться с внутренней составляющей, поэтому на визуальный ряд просто плюнула. Но отчего же нас так много? Мы все одновременно плюнули на визуальный ряд, потому что хотели разобраться с внутренним построением? Я думаю, что это не так. Просто цифровое видео позволяет эту халатность. И я считаю, что это крайне опасно. Чтобы то, что мы делаем, перестало быть телевизионным репортажем и превратилось в кино, должна быть продуманность. И мне кажется, что пока у нас с этим огромная проблема.

А.Карпенко. Скорее, нет, чем да. Во-первых, не так уж много фильмов за моей спиной, чтобы говорить, что я работаю в том или ином направлении. А во-вторых, хотелось бы когда-нибудь снять совсем другой фильм — светлый, лиричный, добрый и совсем простой по форме.

— Все фильмы «Кинотеатра.doc» рассказывают о неприглядных реалиях жизни. Каким киноязыком, на ваш взгляд, нужно говорить о сегодняшней действительности, чтобы заставить зрителя сопереживать?

Д.Мамулия. Киноэстетика — это точка зрения. Там, где нет точки зрения, нет ничего. А отсутствие в российском кино этой эстетики происходит по той причине, что образы, которыми пользуются создатели фильмов, уже заведомо

обесценены. Участники «Кинотеатра.doc» заявляют, и абсолютно справедливо, что все, что происходит сегодня в кино, фальшиво, демонстрируя тем самым свое нетерпимое отношение к присутствию неподлинности в нашем мире. Если попытаться собрать в формулу их декларации, можно сказать так: «Если у тебя нет своей эстетики, не создавай ее искусственно — выйдет фальшь. Снимай как есть». Но, заявляя это, «Кинотеатр.doc» обретает собственную эстетику. Стиль «doc» можно опознать, значит, он есть.

Б.Бакурадзе. Сейчас в кинематографе очень часто встречаются персонажи, которые вырваны из социальной среды. Современный человек пытается изолировать себя от мира, который, в свою очередь, изолирует себя от человека. Если, допустим, сейчас к нам подойдет бомж и скажет: «Дайте пять рублей», никто из нас не даст ему охотно эти пять рублей. Мы будем думать: «Скорей бы он ушел», нам не хочется знать о проблемах этого человека. С этой точки зрения, очень интересно рассказывать о людях, незнакомых и непонятных для большинства зрителей. «Кинотеатр.doc» пытается вычленить из действительности именно этот смысл.

М.Тюляева. Любым. Если автор сам переживает, то любым. Но мне кажется, что оптимальный киноязык — с эффектом присутствия. Будь это «грязная» камера или, как у меня, как будто камера видеонаблюдения. Но, в общем, «Кинотеатр.doc» выбрал правильный путь: быть рядом с героем. Режиссер, он же зачастую и оператор, и автор, живет вместе с героем, фильм снимается не одну неделю. И это очень интересно. Вряд ли какой-нибудь фильм с миллионным бюджетом заставит так сильно сопереживать и верить. Нужно быть рядом с героями.

Е.Суворова. Думаю, что здесь не может быть никакого правила. Мне только кажется, что говорить грустно о грустном — это проще всего. Грустные истории на поверхности, их не надо долго искать. Смешную историю в драматургии жизни найти намного сложнее. И что получается? Грустную историю найти просто, маленькую камеру найти просто, для того чтобы криво снять, вообще ничего не нужно. И тут находятся люди, которые говорят: «Как это прекрасно! Жизнь, правда, такая. Наше общество нуждается в таком бичевании». Я считаю, что это не так. Да, жизнь невеселая штука, но о ней можно по-разному говорить. Можно о чем-то очень грустном рассказать очень смешно — хотя бы на прямом контрасте. Но ведь есть и другие варианты. Это и есть работа, это и есть режиссура. Найти тяжелую историю и рассказать ее — это журналистика, это первая планка в нашей работе. А потом нужно понять, как подать материал. Когда я оглядываюсь, я думаю: в чем вообще проблема? Почему мы такую грязь снимаем и показываем? Если ты посмотришь за вечер сразу пять фильмов своих товарищей, ты умрешь. Ты по пятьдесят минут будешь смотреть тоскливое видео с некрасивыми картинками, снятое постоянно дрожащей камерой. К концу вечера тебя будет просто тошнить, но зато ты себе скажешь: «О, я теперь знаю, какие новинки на нашем кинодокументальном рынке». Если попытаться подвести итог одной фразой, то я бы сказала: в кино нужно говорить на киноязыке.

А.Карпенко. Главное, чтобы не было «чернухи». Ведь о самых страшных вещах и ужасных событиях можно рассказать по-разному. Но сделать это тонко и мудро гораздо сложнее, чем просто выплеснуть ведро дерьма на зрителя. Главное, на мой взгляд, — присутствует ли в фильме любовь. Любовь автора к герою. Без этого никак нельзя. И только любовь может заставить зрителя сопереживать.

— Какова степень погружения в среду? Нужно быть внутри ситуации, рядом с персонажем или все же держать дистанцию?

Д.Мамулия. В картине нет почти ни одного по-настоящему документального кадра. Гастарбайтеры явились неплохими актерами, они играли самих себя. Они не читали сценарий, но знали, о чем картина и что им надо делать. Мы пытались соблюдать определенную дистанцию и каждый кадр выстраивали немного декоративно. С другой стороны, на уровне темы и на уровне состояния наших героев там есть документальность. Соотношение декора-

тивности, статичности и документальности, кажется, и дало фильму некую эстетику.

Б.Бакурадзе. Гастарбайтеры с недоверием относятся ко всему, что происходит вокруг них. Они всего боятся — боятся милиционеров, ЖЭКа, простых прохожих, скинхедов... Естественно, они не хотели пускать нас к себе. Поэтому мы поставили себе простую цель — подружиться с ними. И мы нашли общий язык и действительно подружились.

М.Тюляева. Я пыталась просто наблюдать за Никитой, все эти пять месяцев он был главным. Что бы там ни происходило, я не вмешивалась. Даже если мне что-то казалось неверным, это было мое личное мнение, и в фильме оно не должно было быть представлено — я не хотела навязывать свою позицию зрителю. А вообще, внутренняя дистанция с персонажем была большая. Я — здоровый человек. У него свой мир, который сильно отличается от моего.

Е.Суворова. Мне кажется, что от работы к работе и даже в жизни мой стиль общения не очень меняется. Я просто стараюсь говорить с человеком на близком ему языке. Говорить так, как говорит очень заинтересованный человек, расспрашивать его подробно-подробно. Я стараюсь как можно больше приблизиться к герою. Не к той форме, которую он выдает посторонним, а к нему самому. Если это мой друг, то после работы мы обычно становимся еще более близкими, а если посторонний человек, становимся друзьями. Мне иногда даже бывает стыдно, потому что я понимаю, что человек раскрылся до той степени, к которой сам был не готов. Поэтому я приняла решение не работать больше с близкими людьми.

— Какой кинематографический стиль вам близок? Кого из режиссеров считайте своим учителем в кино?

Д.Мамулия. Из современных режиссеров нам интересны Брюно Дюмон, Михаэль Ханеке, Киаростами, Зайдль, замечательный турецкий режиссер Сейлан со своим фильмом «Отчуждение», «Натюрморт» Цзя Чжанкэ. Из старого кино — Одзу, Фассбиндер, отчасти Вендерс.

Б.Бакурадзе. Можно добавить Брессона и Сатьяджита Рэя.

М.Тюляева. Мне очень нравится Эмир Кустурица. Но я анализирую каждый фильм, который смотрю, из каждого что-то черпаю. Не могу выделить кого-то одного, кроме Кустурицы, но все фестивальное кино, которое сейчас идет, мне что-то дает.

Е.Суворова. Я закончила художественную школу и в кино пришла, чтобы оживить картинку. Мне с камерой просто веселее, чем с кисточкой, поэтому визуальная сторона мне важна. И люди, к которым я апеллирую в своем сознании, — это люди, работы которых визуально продуманны. Это Параджанов, Тарковский, Иоселиани, Антониони, Кустурица. Но есть еще молодое поколение: Иньярриту, Дюмон. Дюмон со своей «Фландрией» вообще сильно все подкосил. Стало ясно, что нужно начинать думать иначе. Еще несколько лет в своих работах мы можем повиноваться законам, продиктованными великими режиссерами, но стало понятно, что кино меняется и появляются новые законы. Я думаю, скоро все сильно изменится.

А.Карпенко. В свое время мне довелось работать (или наблюдать за работой) с такими мастерами документального кино, как Валерий Соломин, Юрий Шиллер. Если говорить о кинематографических стилях, то это две полные противоположности, но если я чему-то и научился, то это у них и у многих других, с кем или под чьим началом работал в документальном кино.

— «Кинотеатр.doc» для вас — на время или навсегда?

Б.Бакурадзе. Если мы в этом формате сделаем еще что-то, то почему бы и нет.

М.Тюляева. Кто же знает? Это непредсказуемо. Пока мне очень интересен «Кинотеатр.doc», мне интересно, что там происходит. Даже если я буду делать что-то другое, отличное от стилистики «Кинотеатра.doc», то все равно буду с ним соприкасаться. Я сейчас снимаю два фильма, не буду говорить, какие. Если успею закончить, то обязательно пошлю на конкурс.

Е.Суворова. Весь мой контакт с «Кинотеатром.doc» заключался в том, что мой фильм оказался отобранным для показа на фестивале. Я заканчиваю фильм

«Место для рекламы», режиссер Андрей Карпенко

«Лишняя крепость» и в следующем году отправлю его на конкурс. Каждая встреча с людьми, которые смотрят и оценивают твою работу, — хороший стимул.

А.Карпенко. Не думаю, что здесь уместно слово «навсегда», и не знаю, возможны ли какие-либо другие формы сотрудничества, кроме представления в отборочную комиссию кинофестиваля своего очередного фильма, но, по крайней мере, уверен в одном — если мой следующий фильм будет хоть как-то соответствовать формату фестиваля, то с удовольствием представлю его на суд «Кинотеатра.doc».

— Могут ли фильмы «Кинотеатра.doc» составить конкуренцию сегодняшнему основному потоку, оттянуть на себя зрительское внимание? Или они должны оставаться в андерграунде? Как вы видите место этого направления в системе культуры?

Д.Мамулия. И «Театр.doc», и «Кинотеатр.doc» — это протестные направления, которые являются реакцией на чудовищное количество фальши, которое сейчас есть не только в искусстве, но и в массмедиа, и в жизни. Суть этого направления не только в показе обычных, простых людей. «Кинотеатр.doc» выбирает те редкие зоны, в которых люди еще сохранили подлинность. Большинство городских цивилизованных жителей подлинность утратили — это касается менеджеров, политиков, писателей, художников, проституток и т.п. Если мы оставим в покое «Кинотеатр.doc» и посмотрим на самые яркие фигуры европейского кинематографа, то увидим, что персонажи Ханеке и Дюмона по своему внутреннему содержанию совпадают с «doc`овскими». Это общеевропейская тенденция.

Б.Бакурадзе. Основная тенденция «Кинотеатра.doc» — в развитии неигрового кино, поэтому конкуренцию игровому кино он составить не сможет, но в рамках документального российского кино это направление занимает довольно серьезное место. Можно с ним считаться или не считаться, но оно есть, и оно свое дело делает. Мне кажется, это очень важно для формирования будущего документального кино в России.

М.Тюляева. Я думаю, что да. И чем больше в «Кинотеатре.doc» будет участвовать интересных людей, тем лучше. Года через два этим заболеет и телеви-

дение, потому что это ново, это интересно, люди это смотрят. Я вижу, как совершенно простые люди, которых, в общем, не ожидаешь увидеть, приходят и начинают смотреть фильмы «Кинотеатра.doc». Мне кажется, что у этого направления будущее большое. Во-первых, потому что каждый человек может взять камеру и снять то, что его волнует. И будет хорошо, если он снимет это талантливо. Наверное, по степени зрительского интереса место «Кинотеатра.doc» скоро будет где-то после блокбастеров. Думаю, что эти фильмы будут принимать на самые престижные кинофестивали.

Е.Суворова. Мне кажется, что большинство фильмов снято довольно небрежно, авторы полагаются лишь на интерес к теме. До тех пор, пока ситуация не изменится, это будет андерграунд, потому что все будут говорить: «Мы этого не понимаем, но поскольку этого так много, это уже течение». Я так не считаю. Как только те же самые люди, работающие в русле «Кинотеатра.doc», займутся эстетикой кино, а не просто своим присутствием в нем, как только появится профессионализм, фильмы станут уникальным явлением.

А.Карпенко. Это вопрос для теоретиков кино. Честно говоря, меня он мало волнует. Главное, чтобы фильмов хороших было побольше и чтобы зрители могли их видеть не только в тесных и душных залах, но и в более комфортных условиях. Чтобы был выход и на массовую аудиторию, например на телевизионную.

— Создается ощущение, что фильмы «Кинотеатра.doc» объединены только материалом — документацией современной действительности. Но если говорить о художественном течении, то должно быть еще и стилистическое, чисто формальное сходство. Вы могли бы проанализировать это явление с точки зрения формы, выявить законы композиции, отбора материала, способа съемки, монтажа, характерные для «doc'овцев»?

Михаил Синев. На мой взгляд, в жизни человека гораздо больше неожиданных и драматических событий, чем в игровом кино, основанном на вымысле. Я считаю, что документальное кино вполне может соревноваться с игровым, если оно сделано грамотно и интересно, филигранно. Качество является для меня некоей планкой, к которой должны стремиться режиссеры. Из «моих» режиссеров ее пока еще никто не одолел, но это не значит, что это в принципе невозможно. Только что в Нью-Йорке на семинаре Роберта Флаэрти я видел фильмы наполовину голландского, наполовину индонезийского режиссера Леонарда Ретеля Хелмриха. Его документальное кино смотришь, как игровое. Он снимает реальных людей в обыденной жизни, которые ведут себя перед камерой совершенно естественно. Но при этом их жизнь наполнена динамикой и драматизмом, и это зафиксировано, мимо этого не прошла камера. Такие фильмы гораздо важнее, ценнее и интереснее, потому что я хожу в кино затем, чтобы получить жизненный опыт, опыт других людей. И мне очень важно, чтобы с помощью камеры можно было передать этот опыт. Я устал от кино как художественного упражнения, от красот и длиннот кадра. Одно время мне это было очень интересно. И чем авангардней, чем непонятней был фильм, тем он казался мне интересней и лучше. Сейчас мне интереснее наблюдать за жизнью людей. Поэтому сейчас я занимаюсь таким кино.

Что касается монтажа и прочего — это каждый режиссер делает в меру своих способностей. Никаких специальных указаний на этот счет у нас нет. Если говорить о способе съемки, то режиссер, как правило, является и оператором. Это продиктовано тем, что он вживается в некую ситуацию, в некое пространство, в семью, в организацию, а чем больше людей в съемочной группе, тем сложнее героям расслабиться перед камерой и вести себя естественно. Тот, кто снимает, становится либо соучастником событий, либо наблюдателем — по-разному бывает. Снимается почти всегда без штатива, потому что со штативом просто неудобно перемещаться, он мешает, отвлекает. Пока его поставишь, можно что-то упустить. А так камера становится продолжением глаз, продолжением руки. Хотя в каких-то случаях можно использовать штатив, никакого запрета на это нет. Так же как нет запрета на то, чтобы

человек говорил что-то на камеру. Но для меня важно, чтобы герой говорил не как во время интервью, чтобы он обращался к камере как к участнику действия.

Зара Абдуллаева. Странный вопрос. Разве «монтаж», «композиция», как вы говорите, это «форма»? Но в любом случае никаких общих структурных особенностей или предпочтений в работах фестиваля я не разглядела. Единственное, о чем могу сказать: часто создается впечатление, что в дело идет весь отснятый материал, что нет отбора, что как раз о структуре, в которой оживает отснятый материал, авторы меньше всего заботятся. Им, наверное, кажется, что все-все, что они сняли, очень важно. Может быть, это связано просто с неумением, а не только с принципами, так сказать. А может, они думают, что такая «непроваренность» и есть свидетельство супердостоверности и присутствия сырой, то есть «живой реальности». Что является ошибкой.

Виктория Белопольская. Я принципиально считаю, что между фильмами «Кинотеатра.doc» как фестиваля нет вообще ничего общего. Провозглашаемый организаторами фестиваля принцип близости к реальности очень условен и скорее является слоганом PR-кампании. А вот между фильмами «Кинотеатра.doc», выпущенными Михаилом Синевым как продюсером и идейным вдохновителем инициативы в целом, точно есть много общего, которое, однако, умещается в принципы заданий, которые давала Марина Разбежкина своим ученикам в мастерской документальной режиссуры «Интерньюс» — отсутствие трансфокатора, отсутствие синхронных интервью. То есть, мне кажется, что в результате определили движение «Кинотеатр.doc» всего лишь принципы обучения.

— Выработал ли «Кинотеатр.doc» какие-то свои законы формы? Или все это уже было?

М.Синев. Когда «Кинотеатр.doc» затевался, у нас была достаточно субъективная идея. Нам надоело смотреть на... не то что огламуренную, но очень отстраненную, очень далекую реальность, не имеющую отношение к жизни человека. Нам захотелось приблизиться к жизни, внести ее в кинопроцесс. Марина Разбежкина очень хорошо выразилась. Она сказала, что есть «горизонтальное» и «вертикальное» кино. «Вертикальное» — это такое «папино» кино, условно говоря. Кино, в котором говорится о «высоком», о «низком», в котором обозначены точки, — с них автор оценивает происходящее. А есть «горизонтальное», наблюдательное кино, когда автор находится внутри ситуации. Конечно, эти два типа кино часто смешиваются. Но основное различие в том, что в «вертикальном» кино эти точки обозначены. В «горизонтальном» — нет.

Очень часто говорят о том, что «Кинотеатр.doc» многое взял у «Догмы». Что касается Ларса фон Триера, то он, на мой взгляд, гениальный вор. Он вовремя понимает и схватывает какие-то актуальные акценты времени. Видимо, он был одним из первых, кто понял, что стилистика телевизионных новостей и home video человеку ближе, чем стилистика кино, потому что она ежедневно присутствует в его жизни, входит в его дом через телевизор. И фон Триер это обозначил, издал манифест и, собственно говоря, застолбил какое-то явление. Этот нюанс съемки не фон Триером открыт, он фон Триером зафиксирован. Я, честно говоря, даже не знаю, насколько «мои» режиссеры знакомы с фильмами Ларса фон Триера, мы, как правило, это не обсуждаем.

С другой стороны, и Роберт Флаэрти с его идеей о том, что неплохо бы понаблюдать за жизнью человека, нам близок. Хотя кино Флаэрти, конечно, можно только условно назвать «документальным». Материал «Нанука с Севера» ведь погиб, фильм переснимали заново. И Флаэрти, я думаю, точно так же просил: «А ты сейчас встань вот так вот, направь копье туда... нет-нет — давай угол поменяем...» Это такое же игровое кино на документальном материале, как фильм «Москва», например. У Павла Костомарова есть очень хорошее определение на этот счет. Он говорит, что документальное кино отличается от игрового тем, что в нем не нужно платить актерам.

Кроме того, мы опираемся и на Дзигу Вертова. Он тоже говорил, что

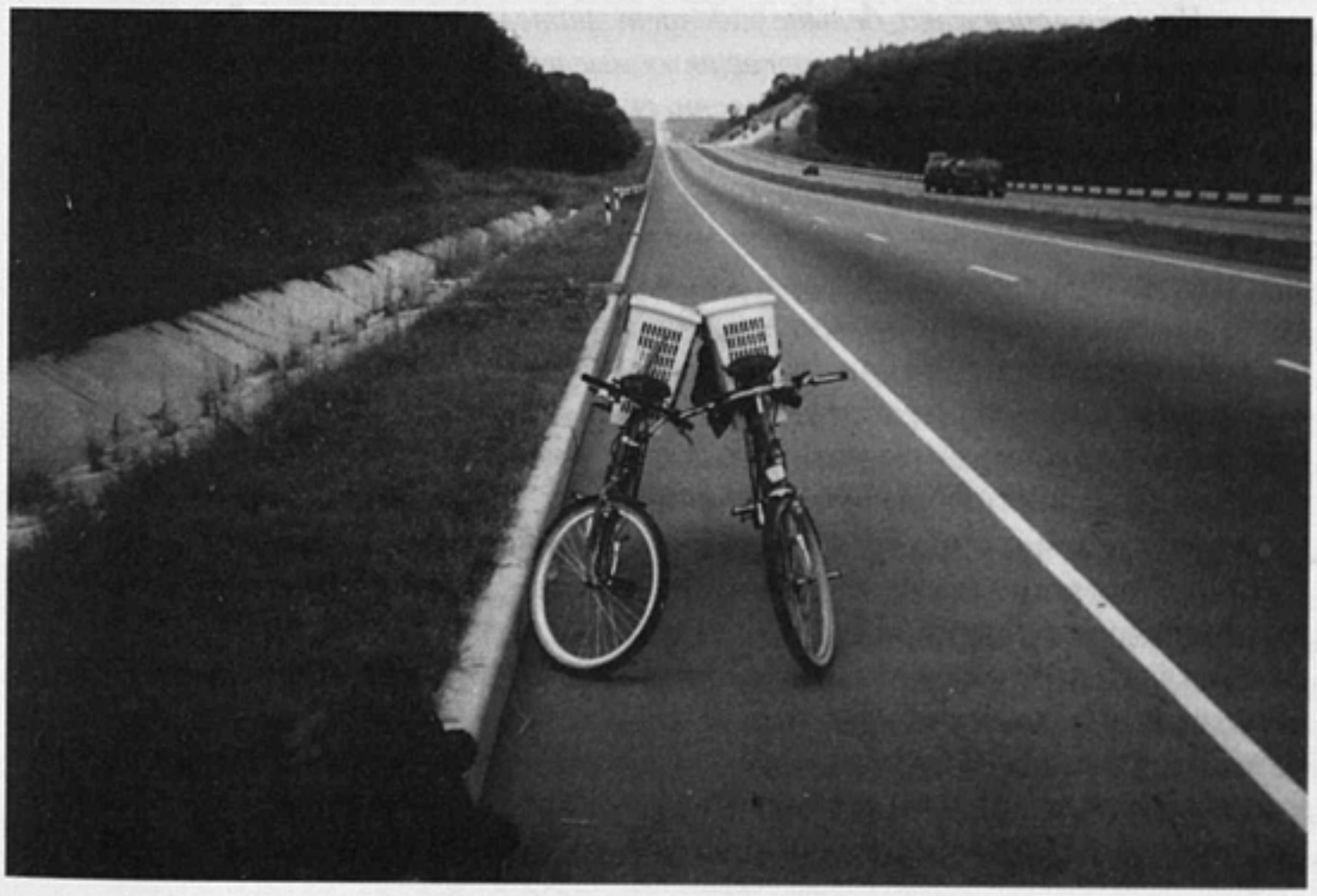
нужно снимать реальность. Но он по-своему ее монтировал. У нас режиссеры не стремятся к такому способу монтажа, но идея заимствована, в том числе и у Вертова. Что-то, наверное, навеяно видеодневниками Йонаса Мекаса...

Новаторство «Кинотеатра.doc», скорее, в том, что это кино, которое не стесняется наблюдать за жизнью. Хотя это, конечно, тоже условно можно назвать «новаторством». Ты сидишь на улице и наблюдаешь за проходящими людьми. И если смотреть внимательно, в какой-то момент наблюдать за ними становится очень интересно. Потому что все люди разные, у всех свой внутренний мир, и у тебя, когда ты смотришь на них, тоже рождаются свои эмоции. Часто в наших фильмах нет какого-то глобального смысла, но много наблюдений. Это связано с очень простой вещью. В последние пять-десять лет кино стало избегать жизни, эмоциональной естественности и в каком-то смысле искренности. Собственно говоря, «Кинотеатр.doc» — это не более чем реакция на такое положение вещей.

З.Абдуллаева. Не выработал. Разве есть такие уж «готовые формы», кроме условных жанровых схем? Ну, предположим, что есть. Хорошо бы кто-нибудь из авторов «Кинотеатра.doc» взял их. Раз своего нет. Взять «готовое» тоже надо суметь. Решение не эстетизировать реальность совсем не ново. И для целого направления этого правильного решения мало.

В.Белопольская. В отечественное кино, мне кажется, «Кинотеатр.doc» внес одну принципиально новую вещь. На фоне основной массы документального кино последних лет, режиссеры этого направления явно выделяются социальной активностью, у них есть желание предъявить в своем кино наиболее болезненные формы реальности — что называется, жизнь в открытой форме. Наше документальное кино, за исключением нескольких случаев, до этого момента явно избегало открытой социальности, предъявленной в «курсивно» неприглядных формах. Если подобное и показывалось, то только в «кавычках» доброго, просветленного авторского отношения. В «doc'овских» картинах нет никакой поэтичности, авторы не стараются никоим образом рассмотреть эти явления как сколько-нибудь симпатичные. Их отражение реальности адекватно этой реальности. Наблюдать за болезненными зонами реальности — занятие не для эстетов. В этом смысле взгляд режиссеров «Кинотеатра.doc» вполне адекватен. Они снимают людей, ведущих неэстетичный образ существования — это главная черта, объединяющая их.

— Говорят о том, что зритель устал от постоянной фальши на экране и ему нужна действительная жизнь. Вы в это верите?



«Два велосипеда», режиссер Екатерина Суворова

М.Синев. У всех по-разному. Кто-то устал, кто-то не устал. Кто-то наработался за день, купил отличный боевик, посидел дома, отдохнул. Я тоже, когда устаю, смотрю какой-нибудь «крутой фильм». Это нормально. А кому-то время от времени необходимо то кино, которым мы занимаемся. Для нас первый фестиваль был ответом на большой вопрос: «Это вообще кому-то, кроме нас, интересно?» Если бы, кроме нас, это было никому не интересно, мы бы сидели себе и смотрели свое кино, никому его не показывая. Но оказалось, что из этих вроде бы не вполне законченных работ рождается образ жизни. И ты неожиданно начинаешь понимать, что вокруг тебя живые люди. Наверное, каждый в своей жизни сталкивается с тем, что для него люди становятся объектами. В Америке, например, это уже просто формализовано в виде приветствия, где вместо «Привет!» спрашивают: «How do you do?» и в ответ не ждут ничего иного, как: «Ok». И сам ты, может быть, проплакал в подушку всю ночь, а скажешь «Ok» и пойдешь дальше. А когда смотришь фильмы «Кинотеатра.doc», неожиданно понимаешь, что у каждого человека есть своя история, своя жизнь. И вдруг подступает комок к горлу, ты начинаешь сопереживать, и это тебе самому помогает жить. Я считаю, что самое главное в жизни человека — не кино, а способность к общению друг с другом, потому что только так можно полноценно существовать. Так уж заложено в нашей природе. Человек, как ни крути, социальное животное. «Кинотеатр.doc» — это не искусство, это способ коммуникации. Нас интересует жизнь. И кино, которое с ней взаимодействует.

З.Абдуллаева. Если зритель «устал», то от чего-то другого. И какой зритель? Обычно зритель не отличает на экране «фальшь» от «не фальши». Кроме того, запечатленная на экране реальность не является «действительной жизнью». Вы же не о хронике говорите. Да и хронику реконструируют. К тому же в «Кинотеатре.doc» есть документальные и игровые картины. Я могла бы спросить, какие у вас критерии «фальши — не фальши»? Ведь дело не в так называемом присутствии реальности, а в прорыве к реальным, а не выдуманным смыслам. А с этим так же глухо, как и в работах, не относящихся к направлению «Кинотеатр.doc». То есть способы видения не расширяются, не углубляются, не радикализируются.

В.Белопольская. Как и всякая грамотная PR-акция, «Кинотеатр.doc» ориентируется на свой зрительский контингент — очень ограниченный. Поскольку «doc» — это типично активистская инициатива, у них есть свой «электорат», своя «паства». Их публика действительно настроена антигламурно, антиглянцево. Но утверждать, что широкая аудитория, те миллионы, что с восторгом смотрят Первый канал, устали от фальши на экране, — наивно.

— Что, на ваш взгляд, больше задевает зрителя: никак не преображенная реальность или реальность художественно осмысленная? Не получится ли, что принцип необработанной действительности скоро приестся зрителям и они не будут реагировать на то, что происходит на экране, — ужасаться, сопереживать? Не выработается ли иммунитет?

М.Синев. Мне кажется, иммунитет не выработается. Человек никогда не перестанет интересоваться другими. Как я уже говорил, это у него в природе. При этом, конечно, каждый проживает жизнь по-своему и хочет от нее разных вещей. Кто-то работает тридцать лет на одном и том же месте и не может даже помыслить, что можно работать где-то еще. А кто-то меняет место работы раз в два года. Кто-то готов менять свою жизнь, а кто-то не готов. Что касается зрителей нашего фестиваля, то это, как правило, люди ищущие. Они хотят что-то увидеть и понять про себя и про других людей. Наверное, будет очень смело с моей стороны так сказать, но мне кажется, что наш зритель менее подвержен неврозам, связанным с действительностью, он более здоровый, что ли...

Когда я слышу мнения зрителей «за» и «против» наших фильмов, я очень четко вижу, насколько разных вещей хотят люди. Те, кто против, говорят о красоте кадра, его глубине, о каких-то художественных аспектах. Они защищают красоту. Есть же навязанное человеку с детства представление: «Красота спасет мир». Такого никогда не произойдет, но звучат эти слова очень пози-

«Два велосипеда», режиссер Екатерина Суворова

тивно. Равно как никогда не произойдет и обратного: «Зло победит». Другим зрителям наше кино очень интересно, потому что оно сообщает о реальности. Ему красота не нужна, он в Эрмитаж пойдет, если захочет получить художественную красоту.

Я не отрицаю, что реальность можно снимать красиво. Просто у нас реальность не выстроена в духе красоты. Скажем так, мы не насилуем реальность красотой. Как правило, кино — это искусство, в котором нужно выстроить кадр, чтобы там был какой-нибудь смысл и т.д. Эту достаточно жесткую структуру мы действительно не соблюдаем. Как в жизни ты ходишь и смотришь по сторонам, так и в наших фильмах ты «смотришь по сторонам». При этом совершенно не отрицается, что в кадр могут попасть и какие-то красивые вещи.

З.Абдуллаева. Я не понимаю, как может быть реальность не преображенной, если это не хроника? И не home video. Не обработанная, как вы говорите, действительность — это иллюзия. А каким зрителям она приестся? Тем нескольким десяткам человек, которые ходят в подвал в Трехпрудном переулке? Так они и все мы ходим за такой иллюзией. У каждого свои иллюзии. И в «Кинотеатре.doc» — всего лишь один из родов иллюзий.

В.Белопольская. Любой зритель ищет в кино миф — способ объяснения реальности. «Кинотеатр.doc» объяснения реальности не предлагает. Что мне не нравится в этом направлении, так это то, что это кино зевак. Присутствие автора там — это присутствие глаза, но не присутствие мозга. Драматургического отбора я вообще там не вижу. У меня как у зрителя ощущение такое, что я присаживаюсь за столик, накрытый белой скатертью, заказываю по меню котлеты, официант уходит и возвращается с куском сырого мяса и прочими котлетными ингредиентами. Я ждала блюдо, а мне предлагают лишь сырье. К тому же под реальностью авторы понимают лишь то, что не вмещается в эфир федеральных каналов, все неприглядное, иногда отвратительное. Такого авторского участия мне мало. И потом, совершенно невозможно в рамках данного направления снять фильм о человеке, который контролирует себя и свое отражение в восприятии другого человека. Они снимают фильмы о людях, которые не умеют стесняться, недостаточно развиты, чтобы блюсти свое privacy, если хотите. Фильм о режиссере Сокурове или писателе Битове так не снимешь, потому что они контролируют свои публичные проявления. Известная самокритичность и способность оценить себя со стороны абсолютно исключают такие проявления себя на камеру, как в фильмах Александра Малинина или Валерии Гай-Германики. (Хотя тут я оговорюсь: при этом мне кажет-

ся, что появление у нас такого радикального киноавтора, как Малинин, — это важное, знаковое и, безусловно, художественное событие.) Конечно, герои «Кинотеатра.doc» не фальшивы, но с таким же успехом можно было снимать и обезьянок — те тоже себя не контролируют, правда, они не являются социальными существами. Герой doc'овцев — по Эдгару По, «человек толпы», лицо из статистических сводок, а не персонаж художественного акта — без высшего образования, с доходом ниже среднего, проживающий на очень ограниченном количестве метров. Собственно, все эти герои могли бы ехать в поезде из фильма Елены Демидовой «Ковчег» — это социально однородная масса. Я не верю, что люди устали от фальши на экране, она доставляет им ключ к пониманию реальности, и они могут идти с этой песней по жизни. А мировосприятие «doc'овцев» не дотягивает до мифа, потому что у них в фокусе очень маленький сегмент понимания реальности, хотя за их героями, безусловно, — широчайшие массы соотечественников. Но понимания, осознания — для меня тут явно недостаточно.

— Ничто не вечно. Как вы думаете, идея «doc'овцев» долго будет приносить результаты?

М.Синев. Это будет зависеть, в том числе, и от наших кинематографистов, которые делают игровое кино для кинотеатров. Если они начнут заниматься тем, что делаем мы, то, разумеется, на их фоне мы будем выглядеть не очень. Но, с другой стороны, мы тоже не собираемся топтаться на месте, а хотим расти.

З.Абдуллаева. Если результатом считать рекламу этого предприятия, то он зависит от организационной энергии его кураторов. Если вы имеете в виду художественные результаты, то о них трудно говорить. Собранный материал еще не унавозил почву для значимого независимого кино, альтернативного игровому и документальному мейнстриму.

В.Белопольская. Мне кажется, главный результат «Кинотеатра.doc» — это, по выражению Фазиля Искандера, «подскок». Мне нравится, когда люди «подскакивают», я люблю активизм и активность. Они сами создают себе поле для деятельности, но деятельность эта, по сути, — зоопарково-экспозиционного характера. Обычно люди «подскакивают», чтобы изменить реальность — такова «классика подскока». Но надо же учитывать, что мы живем в новой эпохе — эпохе «культуры маркетинга и маркетинга культуры», как точно сформулировал Джон Сибрук в одноименной книге, — когда акт предъявления, акт определения позиции товара на поле рынка значительнее, чем качество этого товара. Да и критерии, по которым определяется качество, видятся уже относительными или вовсе скомпрометированы. Поэтому мир изменить эстетическим подскоком в наше время уже вряд ли удастся, а вот самопрезентация очень важна — ты встраиваешься в маркетинговую систему. Пока что я вижу только маркетинговые результаты: фильмы «Кинотеатра.doc» были представлены в программе Дня российского кино Каннского фестиваля, на них обратил пристальное внимание набирающий очки DocPoint в Хельсинки, в будущем году, думаю, будут присутствовать на фестивале в Роттердаме, они заявили о себе успешно на «Кинотавре» — целой спецпрограммой. «Кинотеатр.doc» замечен как явление. Но фильмы эти не могут выйти как продукт за пределы своей референтной зрительской группы. Однако это драма всей сегодняшней культуры, культуры сегментированной, даже и не пытающейся стать ценностью для всех, а так, только для своего share, своей «доли аудитории». Между прочим, есть большие голливудские фильмы, которые приносят огромные прибыли за счет, например, невероятной популярности Сильвестра Сталлоне в Индии. Кто, какой маркетолог мог предсказать такое? Как можно было предсказать сумасшедшую популярность Сильвестра Сталлоне в Индии? Получается, что и важно-то только присутствие в своем сегменте рынка.

— Что придет после?

М.Синев. В наших фильмах мне пока не хватает глубины проникновения в ткань реальности. И мне кажется, ее можно достичь. Может быть, наши фильмы станут более метафоричными. Это приходит с опытом, в том числе жиз-

ненным. Очень важно, чтобы человек понимал, что он хочет сказать. Часто люди, и наши режиссеры тоже, не очень понимают, что они хотят сказать. Я думаю, мы будем двигаться в сторону более ясного понимания себя и более точного способа передачи на экране жизненного опыта людей, о которых делаем фильмы. Надеюсь, что режиссеры будут полнее раскрывать своих героев, внимательнее наблюдать за ними, тоньше чувствовать.

З.Абдуллаева. Настоящая, «непреображенная действительность» — это та, которую снимают web-камеры, камеры слежения. «Кинотеатр.doc» по сравнению с производством и потреблением результатов этих камер и такого способа съемки — архаика, детский сад и действительно мейнстрим.

В.Белопольская. Просчитать, что будет дальше, нельзя. Но точно можно сказать, что каждый культурный элемент работает на свой сегмент аудитории, дело маркетинга высчитать этот сегмент, а выйти за его пределы — чрезвычайно сложно. «Кинотеатр.doc» может расширять свою аудиторию только за счет прихвата еще не информированных об этом течении, но внутренне готовых к его восприятию зрителей.

— Может ли «Кинотеатр.doc» составить конкуренцию основному, достаточно «причесанному» современному кино? Может ли занять его место? Может быть, ему для этого нужно как-то меняться?

М.Синев. Если «Кинотеатр.doc» будет расти в ту сторону, о которой я говорю, вполне возможно, он сможет конкурировать с художественными фильмами и, возможно, даже в каких-то случаях побеждать. Развиваясь, можно что-то брать и от профессионального кино, потому что операторское искусство все же никто не отменял. Но не надо бороться за красоту кадра, надо просто учитывать вероятность ее существования и точнее передавать свой угол зрения и свое ви́дение, а не только двигаться за героем. Мне кажется, документальное кино можно будет прокатывать наравне с игровым. Прокат для документального кино очень важен, потому что люди не видят хорошее документальное кино. А прокатчики боятся его показывать, так как знают, что у всех людей сложился стереотип, что документальное кино — это очень скучно. На самом деле это не так. Те образцы хорошего документального кино, которые я вижу, это очень нескучные вещи.

З.Абдуллаева. Дело не в конкуренции. И не в «причесанности» современного кино. Вы что с чем сравниваете? Если с документальным кино, то с каким? С телевизионным, форматным, или с тем, что на фестивалях показывают? С игровым мейнстримом? «Кинотеатр.doc» возник, насколько я понимаю, как лаборатория. То есть, с одной стороны, как место, где собирается архив быстро сменяющихся образов реальности, ее фактур, новояза, физиологии (старый литературный аналог — сборник «Физиология Петербурга»), новых производственных, профессиональных и прочих коллизий. С другой стороны, «Кинотеатр.doc» претендует на поиски талантов, обладающих индивидуальным ви́дением... Никого, кроме Сергея Лобана, назвать не могу. Но и его интересный дебют не соответствовал метражу картины, а тянул на короткий метр. Сейчас, говорят, он новую картину снимает. Посмотрим.

В.Белопольская. Подспудно они могут повлиять на игровое кино. Борис Хлебников снял фильм «Уехал» совместно с Гай-Германикой как оператором, что, по словам Хлебникова, определило в фильме практически все. Для меня — главным образом то, что в нем опять же нет ничего, кроме акта презентации существующего в том белорусском доме. Означающее абсолютно равно означаемому. Но как оказалось, этот фильм для Хлебникова был подготовкой к съемкам игрового фильма о белорусских гастарбайтерах. По-моему, есть некоторое влияние «Кинотеатра.doc» и на фильм Алексея Попогребского «Простые вещи». Сама идея кропотливо воспроизводить среду коммунальной квартиры подпирается «Кинотеатром.doc».

Другое дело, что Михалков эту среду в «Пяти вечерах» воспроизводил и до «Кинотеатра.doc»... Но там был *автор*, который *работал* над своим *произведением*. В случае с «Кинотеатром.doc» мы имеем дело с явно иным процессом.

ДМИТРИЙ ДЕСЯТЕРИК

Кино после Освенцима

Рефрен

«Свинарник», режиссер Пьер Паоло Пазолини

Он повторяется четырехкратно:

— Я убил своего отца. Я ел человеческое мясо. И я дрожу от радости.

Сказано за несколько минут до смерти, без нажима, таким образом, не является позой или хвастовством. Это первые слова того, кто их произнес, — юного людоеда, воплощаемого Пьером Клементи, — первые за весь фильм.

«Свинарник» составляют две взаимонезависимые истории, подчеркнуто разведенные во времени и пространстве. Один сюжет длится в довольно условном Средневековье, среди химерной вулканической пустыни — ее иногда пересекают нищие путники. Второй вязнет в интерьерах анахроничного богатства, полных опознавательных знаков высшего социального слоя — европейской послевоенной аристократии. Дворец, окруженный парком с фонтанами, прерывает пустынное однообразие подобно бреду юноши, стремительно теряющего разум на черных песках.

Клементи играет странное существо. Не просто молчаливое, но и целиком отстраненное от событий, совершенно мизантропическое. Неведомо, кто он, откуда, куда шел, почему оказался здесь. Вне общества, вне времени. Другой герой, Юлиан (Жан-Пьер Лео), напротив, — персонаж именно своей эпохи, заложник конкретных исторических, семейных, психологических обстоятельств: нацистского прошлого родителей, их господствующего положения, левацких убеждений невесты Иды (Анна Вяземски) и т.п. Он живет в раме роскоши. Ест на серебре. Любит поговорить, однако никогда не повышает голос и ни с кем не борется, часто улыбается и ведет себя достаточно галантно. А своей психофизикой он близок к комическому, даже комически-истероидному характеру — имéнно так работает Лео.

Краеугольный, чрезвычайно важный для фильма момент — отношение к человеческой плоти. Насколько герой Клементи одержим ею, настолько Юлиан равнодушен к ней — он даже порывает отношения с Идой. Ему неинтересны радикальные, к тому же ощутимо физиологические выходки ее единомышленников, которые, например, мочатся на Берлинскую стену. Охваченный вялотекущим домашним анархизмом, Юлиан ничего не ценит и не отвергает. В середине фильма он сам впадает в малообъяснимую прострацию — то ли болезнь, то ли сон, этакую летаргию «ни покорного, ни непокорного», как его характеризует отец, вечно усмехающийся циник сеньор Клоц (Альберто Лионелло). Гибель наследника происходит без свидетелей — без других персонажей и зрителей, что четко контрастирует со сценами ареста и казни Каннибала, показанными со всеми подробностями.

Однако связь в паре протагонистов прочнее, чем кажется.

Оба по разным причинам зациклены на собственных территориях. Людоед привязан к своим охотничьим угодьям. Юлиан не покидает отцовское имение. За привычные границы они выходят только раз, ближе к развязке, чтобы уже не вернуться; это перемещение, как выяснится напоследок, оборачивается для них своего рода «прыжком веры».

Их также сближает неясность мотивов. Способ питания Каннибала можно объяснить голодом, но его действия при этом превышают сугубо гастро-

номическую необходимость. Герой Клементи не просто ест людей — он исполняет определенный обряд. Обязательное отрезание головы с дальнейшим ее выбрасыванием в вулканическую расщелину, источник таинственного грома и пара, смотрится как угощение неведомых богов наивкуснейшей долей добычи, иными словами — как жертвоприношение. Аутичность Юлиана можно трактовать как бессознательный протест против родителей, однако его единственное стойкое чувство — страсть к свиньям — вне логики. Сексуальное влечение — лишь часть объяснения его поступков, невозможного без финальных эпизодов.

«Свинарник», режиссер Пьер Паоло Пазолини

Итак, очутившись в ловушке, герой Клементи и не думает сопротивляться. Он сбрасывает одежду и застывает — отстраненный, сухопарый. Иконографическая аллюзия с Христом усиливается, когда ему набрасывают на плечи солдатский плащ. Наконец, перед тем, как быть растянутым на четырех кольях в горизонтальном распятье, он повторяет свое признание. Метаморфоза Клементи в этот момент поражает. До этой точки невозвращения его лицо — худощавое, со слишком полными губами и огромными, холодными, что бы ни происходило, глазами — персонифицировало абсолютно животное, даже хтоническое начало. Перед казнью же он, единственный из осужденных, словно светится изнутри. Его природа вспыхивает в новом торжестве, когда он, отказавшись от утешений священника, утверждает свой символ веры, точно структурированный как христианское «во имя Отца, Сына и Святого Духа».

Выход был и для Юлиана. Следовало убить отца — но тот давно уже сгнил. Отведать человеческой плоти — хватило отдать свою. Умереть от радости — это он все-таки сделал. Перешагнуть через всё и вся, человеческое и божественное, как это сделал безымянный средневековый безумец, не смог.

В конце концов оба — Каннибал как мессия, Юлиан как первый апостол — оказались у Пазолини там, где жаждали быть. В раю, между кокетливо подкрученными хвостами. На небе под копытами.

Так, собственно, и настал конец света.

Софиты

«Догвиль», режиссер Ларс фон Триер

Триер сразу устанавливает полную ясность. Никаких уловок и недосказанностей: здания лишены стен, земля — горизонта. Все строения прочерчены белым на полу, словно увеличенная курсовая работа провинциального архитектора; пейзаж по сути отсутствует, поскольку Догвиль ограничен прямоугольной площадкой, задающей исходный план сверху. Опавшие листья осенью, снег зимой укладываются четко по контурам зданий, не попадая в «комнаты». Хлопают несуществующие двери, гремит цепью пес Моисей, который, как и его конура, наспех набросан мелом на подмостках. Уединенный, совершенно прозрачный маленький мир. Чьи обитатели на первый взгляд столь же понятны и несложны.

Условия существования исполнителей постоянно напоминают о театральности происходящего. Ведь пустое пространство фильма имеет опреде-

«Догвиль», режиссер Ларс фон Триер

ленные свойства. В отсутствие сценографического членения оно разделяется телами актеров. Другое средство работы с такой средой — освещение. Его роль возрастает чрезвычайно: свет подтверждает сам факт существования персонажа, которого можно «включить» или «выключить» с помощью направленного луча. Нас интересует именно освещение как базовая изобразительная составляющая «Догвиля».

Собственно, сосуществование Грейс (Николь Кидман) и Догвиля выстроено как игра света. Сюжет поддерживается наличной световой партитурой: от бесед про атмосферные эффекты на восточном побережье со слепым Маккеем и провокации Грейс с занавеской в его доме до красного полнолуния в финале, когда пожар уничтожает городок. Каждый раз, когда Грейс надо принять важное решение, тот или иной оттенок света помогает ей. В начале изменившийся дневной свет подчеркнул скромную красоту Догвиля, приветливость и сердечную простоту его жителей. Это был основной мотив,

оказавшийся даже сильнее, нежели потребность героини скрываться. Уже как следствие аборигены полюбили Грейс, и она полюбила их.

С другой стороны, догвильцы, каждый по-своему, остаются единственными объектами, непроницаемыми для света. Хенсоны подделывают старинное стекло, Том твердит, что он шахтер, хотя ничего не делает, его отец постоянно притворяется больным, слепой Маккей — зрячим; слишком много фальши. Похожая поначалу на незначительное отклонение, на сбой в накатанной истории про неприхотливых и добрых людей, эта незримая тень, удельный вес которой увеличивается по экспоненте, накрывает догвильцев с головой. А пустое — открытое — пространство способствует превращению местечковых простаков в чудовищ. Нет спасения и убежища, нет щелочки, где можно было бы спрятаться от софитов. Любой взгляд на Грейс равносилен акту обладания безропотной беглянкой.

И вот решающая смена тона: в последней части лунное сияние, внезапно упавшее на улицу Вязов, выявляет все язвы Догвиля. Горожане стоят, как неразличимая, полутемная, однако четко очерченная масса. Лица почти не видны. В этот момент Грейс, которая до того была готова простить своим мучителям абсолютно все, выбирает для них смерть. Тень должна знать свое место.

А оно там, где неотвратимость — край кадра, граница съемочной площадки, ход времени — предусмотрена и просчитана, там, где все можно начать, изменить или завершить одним поворотом рубильника. Ведь и тень, и свет составлют сущность кино, его строительную материю. Обреченность города Моисея является обреченностью кинообраза. Так свет обретает силу фатума — пусть метафорическую, но оттого не менее неумолимую.

Не предательство догвильцев, не утрата веры, не убийственный финальный выбор, но предчувствие этой фатальной грани, у которой персонаж срывается в предусмотренное автором небытие, делает Грейс истинно трагической фигурой, а светотень «Догвиля» — полной скрытых созвучий, и вот одно из них, несколько чужих слов:

Прощай Прощайте
Солнцу перерезали горло[1].

[1] Аполлинер Гийом. Алкоголи. Цит. по: Аполлинер Гийом. Эстетическая хирургия. — Лирика. Проза. Театр. СПб., 1999, с. 63.

ОПЫТ

«Список Шиндлера», режиссер Стивен Спилберг

СТИВЕН СПИЛБЕРГ:

«Мы станем свидетелями атомного распада Голливуда»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЖАН-ПЬЕР ЛАВУАНЬЯ

Жан-Пьер Лавуанья. Какое чувство вы испытываете, оглядываясь на прошедшие двадцать лет вашей работы в кино?

Стивен Спилберг. Мне трудно сказать. Я целиком устремлен в будущее, к тому, что еще не успел сделать. Мне только шестьдесят лет, я ощущаю себя молодым человеком, который ищет вдохновение, стимул, человеком, который способен бросить вызов своим творчеством.

Жан-Пьер Лавуанья. В чем вы изменились за эти годы?

Стивен Спилберг. Наверное, я изменился в своем отношении к успеху и провалу. На протяжении первых семнадцати лет моей карьеры меня преследовал большой успех. Но чем более вы успешны, тем больший провал вас подстерегает. А с провалом я никогда не смогу смириться. В молодости, когда публика не приняла одну мою картину, я решил, что она просто не удалась. Теперь я смотрю на это иначе: я стал более зрелым человеком. Некоторые мои фильмы провалились, например «Империя солнца» или «Всегда», но все равно я горжусь ими. «Всегда» — маленький фильм, но я его очень люблю, хотя, возможно, только я один и люблю. *(Смеется.)* К тому же эти картины снимались в тот период, когда я шел на риск, когда пытался экспериментировать. Ныне я могу оценивать кино исключительно с точки зрения достигнутого художественного качества. Будучи продюсером, руководителем студии и просто ответственным человеком, я понимаю, что не имею права наносить ущерб студии, как это случилось с вышеупомянутыми фильмами и «Мюнхеном».

Жан-Пьер Лавуанья. Какой момент за двадцать лет вашей жизни в профессии вы считаете самым важным?

Стивен Спилберг. Минуту, когда я привез в Иерусалим евреев, спасенных Оскаром Шиндлером, — несколько сот евреев со всего света, — для того чтобы они могли произнести слова благодарности своему спасителю, похороненному на христианском кладбище. Я снял их для последней сцены «Списка Шиндлера», которой не было в сценарии. Она придала достоверность всему сюжету, благородству Шиндлера, его смелости. Я тогда только закончил трудные эпизоды фильма и оказался в Иерусалиме вместе с тремястами евреями, выжившими при Холокосте. Они стали для меня родными людьми.

Жан-Пьер Лавуанья. А если бы вам предложили сохранить для истории только один из ваших фильмов, то какой бы вы тогда выбрали?

Стивен Спилберг. Конечно, «Список Шиндлера» — по всем возможным причинам, которые только можно себе представить.

Жан-Пьер Лавуанья. А если выбирать из чужих фильмов?

Стивен Спилберг. Наверняка я бы выбрал картину, которую очень люблю. Но их столько... *(Раздумывает.)* Вероятно, это было бы «Криминальное чтиво».

«Война миров»

Оно содержит такой кладезь волнений и удовольствий... Оно стало вершиной независимого кино. Тарантино открыл дорогу многим молодым режиссерам. Я видел этот фильм столько же раз, сколько и «Крестного отца». Вот так...

Жан-Пьер Лавуанья. Какое самое большое разочарование вы испытали за эти двадцать лет?

Стивен Спилберг. Это продажа студии «DreamWorks». *(После паузы и раздумий.)* Нет, скорее то, что многие евреи из Америки и Израиля не поняли «Мюнхен». Фильм был буквально разгромлен как правыми, так и левыми экстремистами и фундаменталистами. Я же лишь стремился найти истину, выступить в защиту мира. Впервые на мою картину нападали по политическим мотивам.

Жан-Пьер Лавуанья. Вы считаете своим долгом выступить против закона о возмездии, за мир на Ближнем Востоке?

Стивен Спилберг. Да, но в этом плане я действую не только как режиссер, но и как участник многочисленных благотворительных и гуманитарных акций в защиту мира на Ближнем Востоке. Я тихий активист, который глубоко верит, что у Израиля есть права, а также в то, что существует возможность создания государства, в котором сосуществовали бы две нации. Моя любовь и поддержка Израиля столь очевидна, что я был весьма огорчен, когда израильтяне подумали, будто я отвернулся от них. Это самое последнее, в чем меня могли бы обвинить.

Жан-Пьер Лавуанья. Что больше всего изменилось за эти двадцать лет в Голливуде?

Стивен Спилберг. Соперничество студий стало еще более страшным. Теперь тратятся огромные суммы денег ради успеха и для того, чтобы обогнать в гонке соперника. Они расходуют огромные средства ради сомнительной выгоды, зарплата актеров и режиссеров тоже все время возрастает. Я уж не говорю про сотни миллионов, уходящих сегодня на маркетинг.

Жан-Пьер Лавуанья. Вы видите здесь угрозу для кино?

Стивен Спилберг. Ситуация взрывоопасная. Она может обанкротить всю систему. Достаточно того, чтобы несколько картин, стоивших более двухсот миллионов долларов, провалились, как вся система рухнет: мы станем свидетелями атомного распада Голливуда. Студия «DreamWorks» старалась сдерживать рост стоимости фильмов. Как и «Парамаунт». Сегодня кинопромышленность находится в руках художественных агентов, которые представляют интересы актеров и режиссеров. Все студии должны бороться против этой ситуации и снова взять власть в свои руки.

Жан-Пьер Лавуанья. Изменилось ли что-нибудь в способах рассказывать истории?

Стивен Спилберг. Не думаю. В Голливуде по-прежнему имеется два вида продукции: та, которая эксплуатирует «золотую жилу» киносюжетов до конца, и та, которая придумывает новые концепции, рассказывая прежде никому не известные истории. Поэтому Голливуд еще работает. К второму течению примыкают молодые, еще наивные и творчески богатые режиссеры, которые после трудно достигнутого успеха на ниве независимого кино получают

десяток миллионов долларов, чтобы сделать что-то новое. Некоторые позволяют себя подкупить, другие не забывают, кто они есть. Как, например, Кристофер Нолан, который после весьма амбициозного фильма «Мементо» снял потрясающий фильм «Бэтмен: начало», но потом вернулся к истокам с «Престижем», одной из моих самых любимых картин в 2006 году. То же относится к Альфонсо Куарону, который после нескольких прекрасных картин «Гарри Поттера», принесших ему целое состояние, снял «Дитя человеческое», еще один мой фаворит 2006 года. В этом фильме Куарон добился поразительных результатов: он создал на экране оруэлловский мир, который намного интереснее произведений самого Оруэлла.

Жан-Пьер Лавуанья. Можете ли вы назвать режиссеров, родившихся за минувшие двадцать лет, которыми вы восхищаетесь и к которым могли бы испытывать чувство ревности?

Стивен Спилберг. Я обожаю множество фильмов. Они тем не менее не вызывают у меня зависти. Наоборот, хороший фильм побуждает меня снять хороший фильм, а плохой вызывает желание остановиться. Но такое желание длится не более пяти минут, тогда как воздействие хорошего фильма длится все время.

Жан-Пьер Лавуанья. Что вас поражает в современном мировом кино?

Стивен Спилберг. Каждый бьется за то, чтобы сохранить свою личность. В том числе и французы, которыми я неизменно восхищаюсь. Посмотрите, что принес этот год. Мы стали свидетелями взрыва в мексиканском кино: Алехандро Гонсалес Иньярриту, Бенисио Дель Торо, Альфонсо Куарон. Последние десять лет то же самое происходит в китайском кино. А южнокорейские картины! Например Oldboy, который так популярен в лицеях. Я вижу, как эти фильмы влияют на моих детей. Именно они, кстати сказать, обращают мое внимание на азиатское кино.

Жан-Пьер Лавуанья. Беспокоит ли вас будущее кинотеатров?

Стивен Спилберг. Я считаю, что кинотеатры будут существовать всегда. Конечно, экраны телевизоров будут все больше увеличиваться, а люди будут оборудовать у себя дома минизалы для проекции. Но ничто не способно подменить просмотр фильма среди незнакомых людей. Этот опыт незаменим.

Жан-Пьер Лавуанья. Что может принести в кино Интернет?

Стивен Спилберг. Интернет изменил нашу связь с информацией. Когда зритель идет в кино в пятницу *(день выхода новых фильмов в США)* и ему нравится фильм, он сообщит об этом на MySpace или по телефону, и тогда субботние сборы обеспечены. Если же кино не понравится, произойдет обратное. Слухи циркулируют со скоростью света.

«Мюнхен»

«Империя солнца»

Жан-Пьер Лавуанья. А пиратство?
Стивен Спилберг. Пиратство угрожает не кинозалам, а всей системе. Как режиссер я сожалею, что в то самое время, когда изображение и звук становятся все более совершенными и тщательно отработанными, иные склонны смотреть кино на iPod или на экранчике мобильника.
Жан-Пьер Лавуанья. Пережили ли вы продажу DreamWorks как поражение?
Стивен Спилберг. Нет. Если бы эта студия ничего не стоила, ее бы не купили за 1,6 миллиарда долларов! Цена, которую заплатил «Парамаунт», свидетельствует о наших успехах за двенадцать лет. Дэвид Геффен решил, что пора вернуть деньги нашим инвесторам. Хорошо то, что мы сохранили свою автономию и можем сами решать, какие фильмы снимать.
Жан-Пьер Лавуанья. «Особое мнение» и «Война миров» — одни из самых мрачных и необычных картин в вашей фильмографии....
Стивен Спилберг. Так могло показаться до 11 сентября. После терактов я понял, что необходимо рассказать такую историю, как «Особое мнение». Ибо от нас во имя борьбы с терроризмом потребовали отказаться от многих гражданских свобод, согласиться на шпионаж, на то, что наши телефоны будут поставлены на прослушивание. На мой взгляд, «Особое мнение» показывает выпадение политических осадков после 11 сентября. Как и «Война миров». «Особое мнение» отражает паранойю многих американцев, опасающихся нападения на нашу территорию, и рассказывает об угрозе, нависшей над личной жизнью человека, хотя республиканская администрация считает, что такой контроль осуществляется ради нашего блага.
Жан-Пьер Лавуанья. В обоих фильмах главного героя играет Том Круз. Как вам с ним работалось?
Стивен Спилберг. Превосходно. Он очень здоровый человек. Я люблю с ним работать, так как наши отношения построены на взаимном доверии. А когда Том доверяет режиссеру, то отдается ему целиком. В этом случае он способен зайти значительно дальше, чем просто выражать эмоции перед камерой. С возрастом он будет играть все лучше. Том рассматривает кинопроект не с точки зрения своего имиджа, он оценивает его с разных сторон. В самом деле, он больше, чем актер, он режиссер, который еще не снял свой фильм. Если Том на это решится, то от него можно ожидать чудесных результатов.
Жан-Пьер Лавуанья. Когда вышла «Война миров», все писали о его романе с Кэти Холмс. Писали и о его принадлежности к религии сайентологов. Было такое ощущение, что вам это неприятно...
Стивен Спилберг. Я очень гордился фильмом и игрой Тома. У него в тот момент были иные заботы, о которых он хотел поведать всем вокруг. И имел на

«Искусственный разум»

это полное право. К тому же стремление прессы поживиться на описании личной жизни звезд летом только повышается.

Жан-Пьер Лавуанья. В данном случае все зависело от Тома Круза?

Стивен Спилберг. Трудно сказать, от кого все зависит. Во всяком случае, опыт съемок и выпуска на экран «Войны миров» не оставил у меня дурных воспоминаний. Фильм собрал шестьсот миллионов долларов во всем мире, так что я не могу сказать, что мы сделали нечто такое, что разочаровало бы зрителей.

Жан-Пьер Лавуанья. Вы можете вспомнить свою последнюю беседу с Кубриком?

Стивен Спилберг. Конечно, помню. Но... я не стану вам об этом рассказывать. *(Смеется.)* У меня накопилось много воспоминаний о Стэнли. Это был очень закрытый человек. Он многое скрывал. Но, говоря вам о нем, я отдаю дань его памяти и нашей дружбе.

Жан-Пьер Лавуанья. Правда ли, что во время съемок «Искусственного разума» Кубрик попросил вас завести специальный номер факса, чтобы он всегда мог с вами связаться?

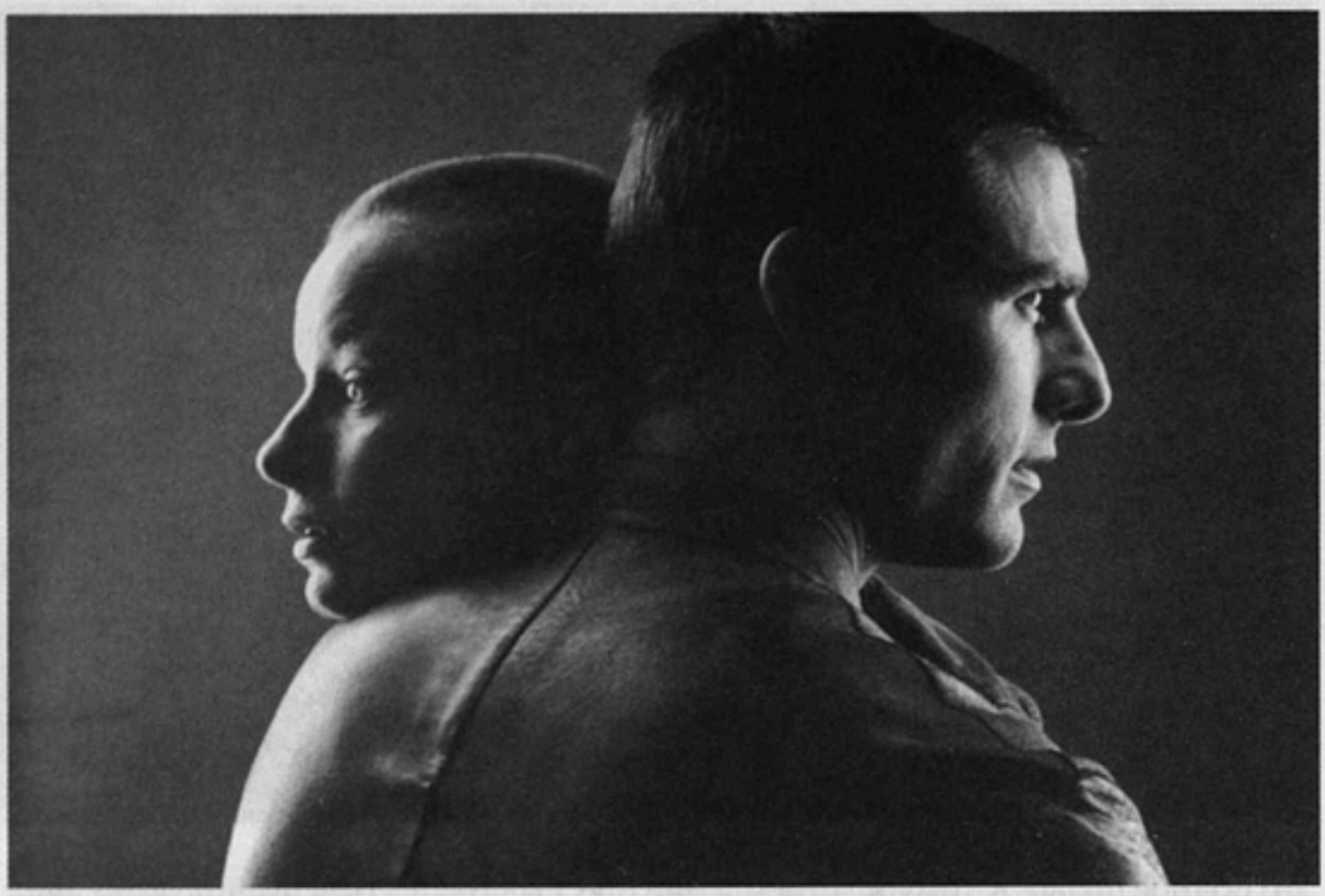
Стивен Спилберг. Когда мы снимали «Искусственный разум», он хотел со мной общаться в любое время. И просил поместить факс так, чтобы я всегда мог видеть его замечания. Я разместил факс в спальне, но из-за разницы во времени Стэнли стал звонить в два, три, четыре, пять часов утра. Моя жена сказала: «Я не могу быть замужем за вами двумя!» Я отнес факс в гостиную и каждое утро, проводив детей в школу, спокойно прочитывал то, что он присылал.

Жан-Пьер Лавуанья. У вас трижды снимался ваш старый друг Том Хэнкс. Чем он вас так привлекает?

Стивен Спилберг. Попробуйте обнаружить сходство между капитаном Миллером из «Спасения рядового Райана», инспектором Карлом Хэнратти из «Поймай меня, если сможешь» и Виктором Наворски из «Терминала»! Том умеет растворяться в своих ролях, заставляя забыть свое настоящее имя. Разумеется, он звезда и герой. Если присмотреться ко всем его работам, можно убедиться, что это удивительный характерный актер, самый разносторонний в истории американского кино. Я уже не говорю о его человеческих качествах. Вот отчего я так люблю с ним работать.

Жан-Пьер Лавуанья. Вы также работали с Леонардо Ди Каприо...

Стивен Спилберг. Он удивительно техничный актер, умеющий, как никто другой, анализировать свои роли. Между дублями он смотрит на контрольный экран, чтобы понять себя и лучше развить образ. Одновременно он настоящий артист, умеющий раскрыть всю глубину характера героя. Я ни-



«Особое мнение»

когда не работал с похожими на него актерами. И мне не терпится снова снимать его.

Жан-Пьер Лавуанья. Насколько вам трудно выбрать новый проект?

Стивен Спилберг. Самым трудным представляется выбор нового сюжета. Я научился быть осторожным и не изменять своей интуиции, не думать о сюжете, пока во всем не разобрался. Тут скрыта самая большая опасность. Если вдруг проходит слишком много времени между чтением романа или сценария и предстоящим началом съемок, я отказываюсь от фильма. Самые лучшие решения я принимал импульсивно.

Жан-Пьер Лавуанья. А что является щелчком для начала работы? Сюжет? Актеры?

Стивен Спилберг. Не знаю... Причина, по которой я решаю снять фильм, всегда является для меня загадкой. Я не могу объяснить это рационально. Когда снимаешь кино, многие решения принимаются с объективной точки зрения, так что нет ничего страшного, если появляются необъяснимые и иррациональные идеи.

Жан-Пьер Лавуанья. Из всех фильмов, которые вы не сняли как режиссер, но в создании которых принимали участие — «Человек дождя», «Мемуары гейши», «Гарри Поттер», — назовем лишь эти три. Есть ли еще один, о котором вы жалеете, что не стали его постановщиком?

Стивен Спилберг. Нет, разве что «Человек дождя». Мы много работали с Дастином Хоффманом, Томом Крузом и сценаристом Роном Бассом перед тем, как я предпочел снимать картину «Индиана Джонс и последний крестовый поход»... Это единственное мое сожаление.

Жан-Пьер Лавуанья. Вы собираетесь снимать четвертый фильм о приключениях Индианы Джонса. Вы долго не решались на это: прошло восемнадцать лет после третьей серии. Это имеет какое-то отношение к «Космическим ковбоям»?

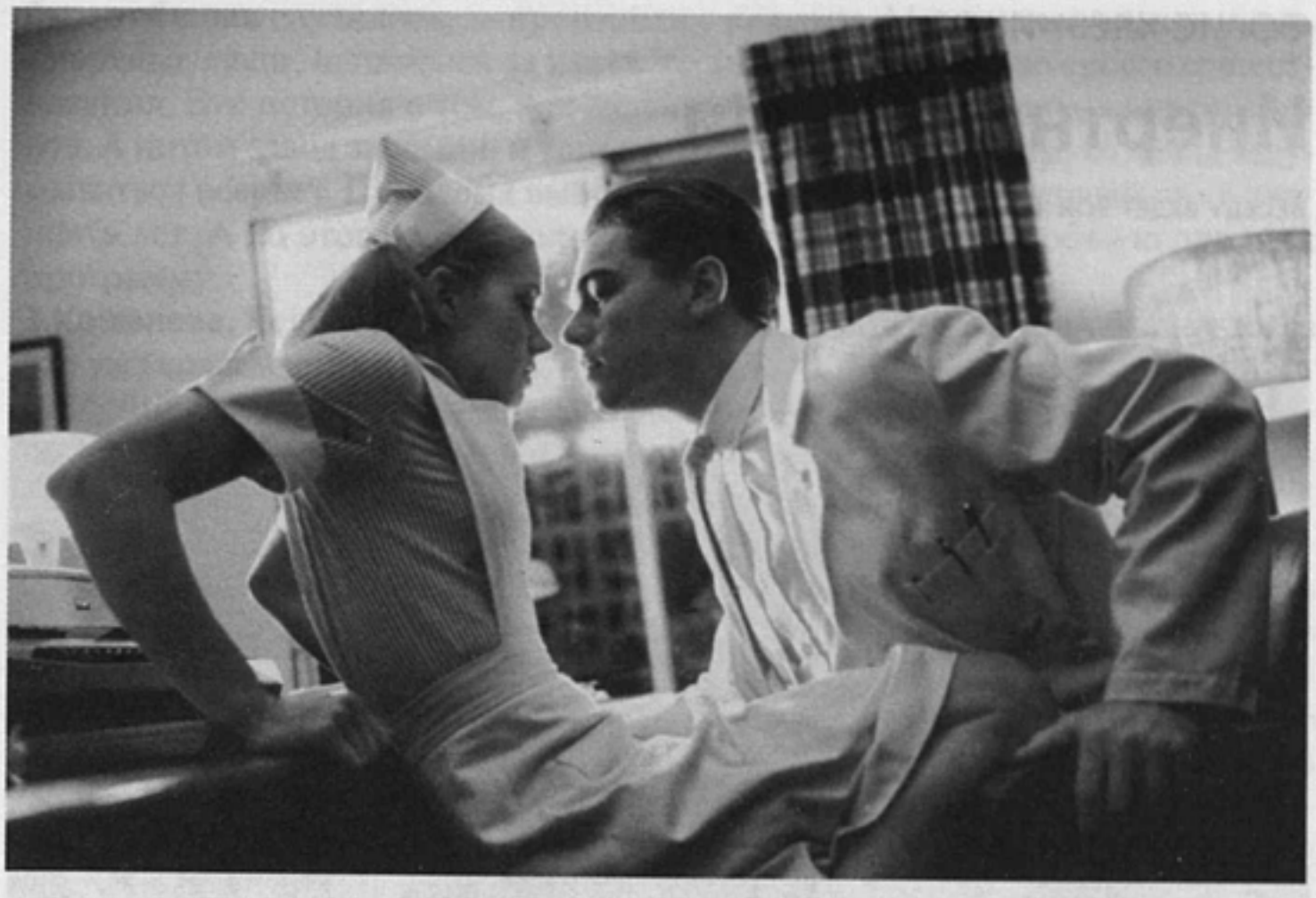
Стивен Спилберг *(смеется)*. Скорее, к «Розе и стреле»[1]. Новая серия будет в том же жанре, что и предыдущие. Мы не намерены лукавить со временем, которое миновало. В фильме будет рассказана история, происходящая через восемнадцать лет после событий третьей серии.

Жан-Пьер Лавуанья. Догадываюсь, что вы не откроете мне сюжет...

Стивен Спилберг. Очень сожалею, что не могу это сделать.

---

[1] Фильм Ричарда Лестера о последних годах жизни Робина Гуда и Марианны, которых играли Шон Коннери и Одри Хепбёрн.



«Поймай меня, если сможешь»

Жан-Пьер Лавуанья. Чего вам не хватало в сценарии, написанном Фрэнком Дарабонтом?

Стивен Спилберг. Мне сценарий очень понравился, а Джорджу Лукасу — нет. А у нас была договоренность дать обоюдное согласие. На тот момент Джордж уже предлагал сценарий, который мне не нравился. К счастью, новый вариант согласился написать Дэвид Коэпп, который был автором сценариев «Парка Юрского периода» и «Войны миров». Мы оба сошлись на его кандидатуре.

Жан-Пьер Лавуанья. Будет ли снова сниматься в роли отца Индианы Джонса Шон Коннери?

Стивен Спилберг. Это зависит только от него. Роль невелика, но есть интересные сцены. Мы сделали ему предложение и ждем ответа. Мне так хочется скорее начать работу. Она вновь внесет в мою жизнь запах попкорна и топленого масла. Это также означает сжимать в своей руке руку зрителя, который становится моим настоящим партнером. Я работаю не для себя, а для него. Я словно ребенок, который после долгих лет, проведенных за вышиванием, хочет начать танцевать.

Жан-Пьер Лавуанья. Кто из людей, которых вы встречали за минувшие двадцать лет, оказал на вас наибольшее влияние?

Стивен Спилберг. Не могу сказать. Их столько! Всех не перечислишь.

Жан-Пьер Лавуанья. Есть ли среди ваших современников те, кто вас особо восхищает?

Стивен Спилберг *(долго думает)*. Нельсон Мандела. Это настоящий человек. Все, что он говорит и пишет, все, что делает, направлено на преображение, улучшение мира. Он — настоящий источник вдохновения.

Жан-Пьер Лавуанья. Вы недавно отметили свое шестидесятилетие. Вы не ощущаете свой возраст?

Стивен Спилберг. Это просто цифра, не более того. *(Смеется.)* Я не стал другим. Я не чувствую себя тем стариком, каким меня считают мои дети. Мне кажется, что мне по-прежнему тридцать лет и что я даже более энергичен, чем в двадцать.

Жан-Пьер Лавуанья. А каким вы себя видите через следующие двадцать лет?

Стивен Спилберг. Где-то на съемках, за работой над новым фильмом.

Studio, 2007, № 233

Перевод с французского Александра Брагинского

БОРИС ХЛЕБНИКОВ

Инертные люди

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ЗОЯ КОШЕЛЕВА

Борис Хлебников на съемках фильма «Свободное плавание»

Зоя Кошелева. Ваша картина «Свободное плавание» уже сама по себе довольно оригинальна для современного российского кино. Ведь, кроме вас и Абдрашитова, провинциальная жизнь, как правило, мало заботит столичных режиссеров.

Борис Хлебников. Не очень понимаю, что тут оригинального. Я живу в Москве, но уже довольно давно купил дом как раз в тех самых местах, где мы снимали. Я часто там бываю и так называемую провинциальную жизнь хорошо представляю. Но это к делу не относится. Я очень люблю фильмы Абдрашитова и с большим уважением к нему отношусь, но мое кино совсем не такое метафоричное и глубокое. Я не снимал картину про провинциального мальчика. Это история про провинциальность в человеческой душе. Мои соседи по общежитию во ВГИКе, да и я сам в то время, все мы мало чем отличались от моего героя. Более того, случилось так, что я три недели прожил на Монмартре у своих друзей, писателей, так и они тоже похожи на моего героя. Это люди, которые предполагают жить, мечтают о самых разных вещах и через год точно напишут гениальный роман, издадут книгу стихов, снимут документальное кино и так далее. Но ничего не происходит. Они ведут себя точно так, как заводские рабочие в моей картине, которые все время рассуждают о будущей работе — на «Газелях», в Ярославль будут гонять. Такая болтовня очень успокаивает, ведь если вы выпиваете с утра — вам плохо от того, что вы выпили без повода, а если вы сделали какое-то «дело», сходили куда-то, поговорили с кем-то ни о чем, то тут уже можно выпить со спокойной душой, с полным правом. Ну и что, что ничего не изменилось, вы же старались.

З.Кошелева. То есть «свободное плавание» — это не освобождение, а просто круги на воде, рябь, болтание без цели?

Б.Хлебников. Для большинства людей свободное плавание — это именно то, о чем вы говорите. Но для моего героя — это практически подвиг. Ему удалось самостоятельно измениться, он начал к работе относиться серьезно — сначала интуитивно, а потом осознанно. Эта история может — и хорошо

бы, чтобы так случилось, — произойти с каждым. Мы все живем, как очень инертные люди, цепляемся за какое-то внешнее устройство своего существования. Это история о том, как сначала был детский сад, школа, потом завод. А потом завод закрыли, и тогда человек первый раз о чем-то начал задумываться всерьез. Проблема выбора возникла перед ним первый раз в двадцать лет. А до этого он выполнял не им придуманную и общую для всех программу.

З.Кошелева. Если ему двадцать лет, то, значит, он уже в армии был. А тогда это уже совсем другая история, по-моему...

Б.Хлебников. Да нет, в армии он не был, ну, ему восемнадцать. Просто актеру двадцать девять лет, и я герою возраст набавляю, чтобы между ними уж совсем глобальной разницы не получалось.

З.Кошелева. С исполнителем главной роли какая-то, на мой взгляд, удивительная загадка. У вас он играет замечательно, попадает «в десятку», а в картине «Мне не больно» — полный провал. Его просто узнать невозможно. Трудно поверить, что в этих двух картинах снялся один и тот же актер.

Б.Хлебников. Нет, Яценко — выдающийся профессионал. Просто бывает, что актер попадает не в свою тарелку — ему предлагают говорить слова, которые он органически не может произносить, каждый день ему распрямляют волосы, на съемках он не понимает, что происходит, а в довершение его озвучивает Евгений Миронов. Я с Сашей не был режиссером диктующим. Мы были полноправными соавторами. Он очень много всего придумывал, а я в основном корректировал.

З.Кошелева. В вашей картине очень гармоничный актерский ансамбль. А как вы актеров ищете? И в том, что звезд вы не снимаете, сказывается стремление к документальной стилистике?

Б.Хлебников. Да нет, никакого особо стремления нет. Я просто ищу актеров, которые мне нужны, и всё. И, как все режиссеры, хожу в театр.

З.Кошелева. К Петру Фоменко...

Б.Хлебников. Не только. Хожу, к примеру, в кемеровский театр «Ложа» , когда они здесь на гастролях. У меня из этого театра два актера. Один из них — Евгений Сытый, который играет бригадира.

З.Кошелева. И текст у него блестящий.

Б.Хлебников. Кстати, он практически ни слова из сценарного материала не произносит, это все его импровизации.

З.Кошелева. Местами ваш бригадир выглядит как пародия на бессмысленное словоблудие неизбывного комсомольского работника. Кстати, на мой взгляд, он похож на телевизионного Медведева, возможного кандидата в президенты.

Б.Хлебников. Мы ничего такого не имели в виду, да и телика у меня нет, я и Медведева-то никогда не видел.

З.Кошелева. А как вы нашли актера, который на Борисова-Мусатова похож?

Б.Хлебников. С горбом? Его нашел Алексей Герман для своего кино, а я уже его обнаружил в картотеке.

З.Кошелева. Вы этого героя таким себе и представляли?

Б.Хлебников. Начало и финал этой истории я увидел в том самом городе Мышкине, где мы снимали. И завод, и баржа, которая в финале, существуют на самом деле. Да и причина закрытия завода, которую называли рабочие — они так хорошо работали, что американцы решили их закрыть, — все это так и было. Когда я предложил Саше Родионову писать сценарий, то нам нужно было заполнить «арку» между началом — закрытием завода и концом — уплывающей баржой. Придумался рынок, придумалась история с отъездом на автобусе, но была какая-то пустота, которую надо было заполнить. Мучились долго, все было не то. А потом я однажды читал своему старшему сыну «Остров сокровищ» и неожиданно понял, что мой герой в какой-то момент попадает к пиратам. Вот так и возник этот высокий горбун, он тот второй пират, который все время кашляет и его бьет лихорадка, ну а первый — Джон Сильвер — «учитель жизни». Потом наш герой, как Джим, слышит заговор и так

далее. История немного сказочная, поэтому хотелось найти странных людей, которые соответствовали бы этим придуманным образам.

З.Кошелева. Сюжетную линию вашей сказки простой не назовешь — она все время обрывается и начинается снова.

Б.Хлебников. Так и задумано, мы начинали как бы три раза — завод закрылся, рынок, автобус, на котором герой мог бы уехать в другой город. Когда меня спрашивали, про что кино, я говорил, что про парня, который пытается найти работу. Лица у вопрошавших как-то вытягивались. Меня жалели. Наш сюжет невозможно словами пересказать.

З.Кошелева. Если бы можно было пересказать, так лучше рассказ написать, а не снимать картину. Изображение в вашем фильме получилось настолько выразительным, что фильм можно было бы и не озвучивать, и так все понятно.

Б.Хлебников. Это для меня очень приятное замечание, мне нравится язык, на котором говорят мои герои. Язык, созданный Сашей Родионовым, естественный и точный.

З.Кошелева. Стилистически в вашей картине он близок направлению verbatim.

Б.Хлебников. Да нет, это не verbatim, этот текст нигде не подслушан, он придуман от начала и до конца. Хотя по стилю, пожалуй, и похож.

З.Кошелева. А что касается жанра...

Б.Хлебников. Мы старались сделать тупой сельский комикс.

З.Кошелева. С элементами экзистенциальной драмы. Ведь трудно представить, что в жанре сельского комикса можно несколько минут «разглядывать» ворота или катить на велосипедах на фоне бегущего закатного солнца. Как-то все это больше напоминает не жанровое кино, а так называемое авторское.

Б.Хлебников. Не знаю, поскольку не профессионал. Я киновед, режиссуре никогда не учился. Делал то, что мне хотелось, так, как получалось, мне интересно в это играть. Это — мое дыхание.

З.Кошелева. Вы кино делаете на съемочной площадке или на монтажном столе?

Б.Хлебников. В досъемочный период. Полностью его рисую — полную раскадровку и практически ничего не меняю. Я люблю длинные планы, то есть я так чувствую, так получается. Правда, монтаж у меня тоже был очень длинный, и, если честно, я считаю, что мы так и не нашли конечный нужный результат, хотя режиссер монтажа у меня замечательный — Иван Лебедев. Он мой соавтор, мы вместе рисовали и монтировали. Но все-таки ровного дыхания не нашли, я вижу, что фильм часто спотыкается. Мы работали почти четыре месяца, так как расставить длинные кадры, чтобы они правильно между собой сочетались, не сбивая внутреннего ритма картины, очень сложно.

З.Кошелева. Мне кажется, что очень удачен именно темпоритм «Свободного плавания» — вы длите кадр, удерживая зрительское внимание почти на пределе возможного, и в кульминационной точке обрываете его.

Б.Хлебников. Нет, темпоритм страдает некоей манерностью, которой мне очень хотелось избежать. Быть проще и короче.

З.Кошелева. Довольно манерной кажется сцена, в которой герой плывет, а за кадром объясняется его состояние, и как-то неожиданно многословно и подробно, отчего изображение ускользает, а внимание зрителей рассеивается.

Б.Хлебников. У меня два любимых режиссера — Иоселиани и Данелия. У первого есть манерность, у второго она отсутствует. Моя картина по стилю ближе Иоселиани, а мне хочется быть ближе Данелия. В этой манерности главный недостаток фильма, и я надеюсь, что мне удастся ее избежать в будущем. Все-таки получился какой-то реверанс искусствоведам, а этого не должно быть.

З.Кошелева. Фильм снимается для зрителя?

Б.Хлебников. Нет, для себя.

З.Кошелева. А для зрителя снимаются телесериалы и боевики?

Б.Хлебников. Нет, хорошие телесериалы и боевики тоже «для себя». Вот последний «Кинг Конг» — пример того, что так называемое зрительское кино снимается в первую очередь для себя. Это до смешного видно, он дико перегружен деталями, которые ничего к истории не добавляют, а только ее растягивают, делают трудной для восприятия. Фильм, правда, почти провалился в прокате, а я смотрю и получаю дикое удовольствие, потому что это напоминает мне то, как дети пересказывают сюжет понравившейся картины: вроде бы ничего не понятно в этом путаном перечислении того, что ребенок увидел, но это не важно, потому что глаза у него счастливые. Это фильм о вос-

На съемках фильма «Свободное плавание»

торге самого Питера Джексона от того Кинг Конга, которого он видел в детстве.

З.Кошелева. Известно, что театр без зрителя невозможен, живой контакт со зрителем необходим, чтобы спектакль состоялся. А в кино возможен?

Б.Хлебников. Нет, хотя, наверное, в меньшей степени, чем в театре. А нравится или не нравится кино, очень зависит от зала, в котором вы его смотрите. Достаточно одному засмеяться — вот и родилась общая эмоция.

З.Кошелева. Зависимость есть, но когда художник работает, он о ней думать не должен или не может.

Б.Хлебников. Это очень лукавая тема. Мы все по-разному рассказываем истории. Сначала придумывается сама история, которая вас волнует, она вам почему-то близка. А дальше вам нужно стать хорошим рассказчиком, то есть классным ремесленником, человеком, который способен забыть про себя, про свои эмоции. Стать расчетливым, хитрым и ловким, чтобы вашу, такую для вас важную историю рассказать интересно. И в этот момент просто необходимо представлять себе, как эти эмоции, эти смыслы будут восприниматься. Ты становишься охотником за зрительским вниманием. Но все это возникает, когда основное уже придумано. На съемках же я себя чувствую просто прорабом, человеком, который заставляет других работать. И эти шестьдесят человек должны работать так, чтобы в конце концов картинка из моей головы стала реальностью на пленке.

З.Кошелева. А с актерами вы репетируете?

Б.Хлебников. Никогда. Я, конечно, развожу мизансцену и примерно рассказываю, о чем они должны говорить, вернее, какие в данной сцене иметь эмоции.

З.Кошелева. Но сценарий-то ваши актеры читают и представляют себе, что, зачем и кто есть кто?

Б.Хлебников. Они текст учат. А снимаем мы в режиме репетиции. Вот актер что-то показал, а мы уже это сняли. Но это, конечно, редко. Чаще всего все помногу раз приходится снимать. А вообще нужно давать тупые задания, нельзя говорить, что у тебя сейчас пожар в сердце, надо все объяснения «снижать» . Задача режиссера — прежде всего придумать, куда актеру девать руки, в какую сторону смотреть и после каких слов переступить с ноги на ногу. В каждой сцене я пытаюсь придумать какие-то поводы, для того чтобы руки, ноги и прочие части тела актера были заняты. Я понял это довольно давно, когда работал ассистентом оператора на картине Жени Звездакова, еще во ВГИКе. Снимали сцену, в которой актер, разглядывая фотографии, должен был догадаться, что произойдет убийство и соответственно изобразить это внезапное озарение. Режиссер долго и хлопотливо объяснял, какие чувства должны отразиться на лице героя, актер старался исполнить указания. Снимаем — получается какое-то карикатурное немое кино. И так несколько дублей. На пятом дубле из-за камеры вылез оператор и сказал примерно следующее: ты руками перебирай эти фотографии, а сам вспоминай, что у тебя стоит на полочке в ванной и в каком порядке там все это барахло стоит, понял? И все получилось. Я говорю просто о том, что нужно как можно меньше «жить в искусстве». Чем проще, тем лучше.

З.Кошелева. Это что, пастернаковская простота? Однако ведь она, хоть и «всего нужнее людям, но сложное понятней им».

Б.Хлебников. Простота все равно лучше. К ней следует хотя бы стремиться.

З.Кошелева. Как киновед вы испорчены любовью к теоретизированию и мыслите ли вы себя внутри какого-то течения, направления?

Б.Хлебников. Странный вопрос. Как зритель я очень многое люблю. Люблю жанровое кино и не пропускаю ни один американский боевик, отношусь к этому жанру серьезно.

З.Кошелева. Но самому вам боевик снимать все-таки неинтересно?

Б.Хлебников. Нет, хотя я и детективы люблю читать и ничего плохого в этих как бы «низких» жанрах не вижу. Но как производитель я совершенно другой. Мне очень нравится японское кино, Иоселиани, Барнет, Трюффо. Но я снимаю кино так, как я, а не как они.

З.Кошелева. То есть вы как зритель — внутри «системы», а как художник — вне ее. Раньше такое кино называли авторским.

Б.Хлебников. Для меня любое хорошее кино — авторское. Я этого разделения как-то не чувствую. Для меня и «Бумер», и «Челюсти», и «Человек-паук» — фильмы авторские. Этим термином пользоваться нельзя. Согласитесь, что настроения 60—70-х годов, когда слишком переоценивали режиссеров и поклонялись каким-то фильмам (вспомните, к примеру, «Покаяние»), кажутся сейчас глупыми.

З.Кошелева. Ну, я бы избегала столь резких оценок.

Б.Хлебников. Все-таки это правда. Вспомните, как, дико презирая Гайдая, интеллигенция выбирала себе кумиров. А сейчас мода поменялась, и Гайдая стало «можно» любить.

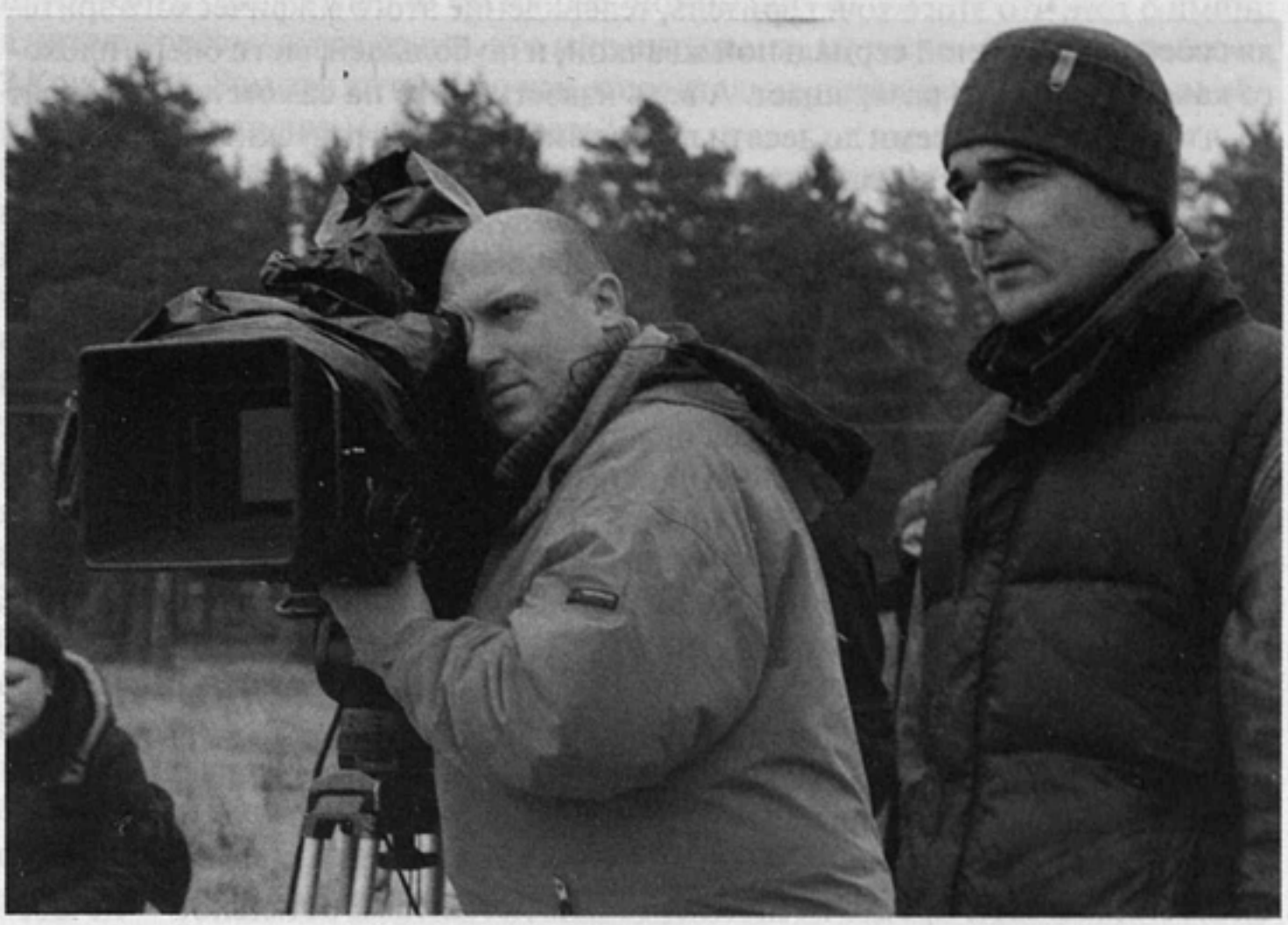
З.Кошелева. То есть все встало на свои места?

Б.Хлебников. Да нет, мы же раньше, в начале перестройки, обожали все западное. Был в моде дурацкий антипатриотизм, а сейчас в моде тоже дурацкий патриотизм. К сожалению, вопросы, которые мне задают, очень повторяются. То есть я не хочу сказать, что ваш вопрос банален...

З.Кошелева. Хотя так оно и есть.

Б.Хлебников. Да нет, это важно. Вопрос этот задают по-разному, большинство предпочитают такую форму: «А вы чувствуете, что в российском кино появилась «новая волна»?» Я, наверное, как и все, чувствую себя человеком культуры постмодернизма. Но никакой «новой волны» нет. Более того, ее в принципе сейчас не может быть.

З.Кошелева. Почему? Искусство индивидуально по своей сути?
Б.Хлебников. Нет, ни в коем случае. В это я как раз и не верю. Все, что случается здесь значительного, порождается человеческой эмоцией. Эмоция может быть любая — радость, ненависть, любовь. Главное, чтобы она была достаточно сильной. Все, что делается без сильной эмоции — от ума, — это искусство внутри искусства. А эмоции возникают только тогда, когда что-то происходит. Изменилось отношение к человеческому телу, которое перестало быть



На съемках фильма «Свободное плавание»

лишь оболочкой духа, — и в искусстве началась эпоха Возрождения. Или революция 1917 года, захлестнувшая страну невероятно сильными эмоциями, которые, в свою очередь, породили огромное количество людей искусства. «Новая волна» во Франции — эмоциональная реакция на национальное бессилие французов во второй мировой войне. 70-е годы в Америке, годы возрождения американского кино, — это эмоциональная реакция на Вьетнам.
З.Кошелева. Но вы все время говорите о социальных эмоциях...
Б.Хлебников. Да, потому что любое искусство социально по своей сути. Искусство Микеланджело — это социальный вызов, поэтому оно великое.
З.Кошелева. Ну, положим, про Микеланджело — это очень спорное утверждение. Другими словами, для вас искусство — это в первую очередь не самовыражение художника, а его социальная позиция? Я согласна, что искусство порождается в том числе и сильными эмоциями, но разве для этого обязательны социальные катаклизмы? А если человек влюблен и пишет стихи?
Б.Хлебников. Так, конечно, тоже может быть. Но я говорил об искусстве, оформившемся в какое-то направление, течение. До какого-то момента все будут ориентированы на собственные эмоции, но лишь до того момента, пока что-то не возмутит большое количество людей и пока общая сильная ответная эмоция не объединит их. Сейчас в российском кино есть несколько очень интересных и очень талантливых режиссеров. Николай Хомерики, Петр Буслов, Алексей Попогребский, Александр Велединский, младший Прошкин. Это всё замечательные художники, но между собой они никак и ничем не связаны.
З.Кошелева. То есть, на ваш взгляд, современный кинопроцесс должен описываться не как единый поток, а как множество мелких, текущих в разные стороны?

Б.Хлебников. Ну, в общем, да. Правда, сегодня возникла киноиндустрия, которая в какой-то мере всех объединяет. Эта киноиндустрия связана с телевидением и преследует абсолютно благородную цель — строительство большой, настоящей киноиндустрии. Мое маленькое кино стоило миллион долларов. Я не могу не осознавать, что трачу огромные деньги на свои игры и прихоти, а ведь кто-то же должен эти деньги заработать.

З.Кошелева. Борис, но вы согласны, что то, что делается на центральных каналах, по сути своей совершенно безобразно. Прикрываясь лживыми сентенциями о том, что этого хочет зритель, телевидение этого мифического зрителя своей бесконечной сериальной жвачкой, и по большей части очень плохого качества, просто развращает. А ведь известно, что на самом деле смотрят то, что покажут, и с семи до десяти вечера смотрят практически все и всё. Кино же рекламируется самое ужасное и низкопробное. Понятно, что все это проплачено, но если телевизионщики преследуют, как вы говорите, какие-то благородные цели, могли бы, хотя бы для разнообразия, пиарить и что-нибудь хорошее.

Б.Хлебников. Ну вы же понимаете, что все это хорошо отлаженная и не самыми глупыми людьми придуманная система. По-другому киноиндустрия построена не будет, иначе такие, как я, вообще кино снимать не смогут.

З.Кошелева. Я так вас поняла, что раньше был процесс, а теперь индустрия, а вот если повезет и возникнут социальные катаклизмы, то тогда, возможно, возникнет и кинопроцесс как нечто объединяющее художников, а там, глядишь, и «новая волна».

Б.Хлебников. Нет, уж лучше без «волны», чем с потрясениями, но кино все равно явление социальное.

З.Кошелева. То есть вы человек, живущий в обществе и от него не свободный. А в этой связи — какую современную литературу вы читаете?

Б.Хлебников. Я ее не читаю.

З.Кошелева. Принципиально?

Б.Хлебников. Нет, просто не люблю, только детективы, остальное — не мое.

З.Кошелева. Ну чтобы знать, что ваше, а что нет, надо все-таки хотя бы что-то прочесть.

Б.Хлебников. Я начинал читать Шишкина, Сорокина...

З.Кошелева. Только не надо их в один ряд ставить. Шишкин — писатель, в отличие от Сорокина.

Б.Хлебников. Нет, это литература.

З.Кошелева. То есть вы все-таки читали. Скорее, это яркое социальное явление, но с точки зрения литературы — бессовестный, грубый эпатаж талантливого человека. Кстати, как известно, чем он талантливей, тем больше на нем ответственность за написанное и тем противней читать.

Б.Хлебников. Наверное, у меня просто какая-то другая формула чтения — я очень редко читаю новые книжки, в основном перечитываю. У меня есть свой сформировавшийся круг чтения.

З.Кошелева. Из которого вы боитесь выходить?

Б.Хлебников. Да нет, просто никакой необходимости и потребности выходить из этого круга я пока не вижу. Я читаю «Записки охотника», «Капитанскую дочку», «Повести Белкина», Лескова, Толстого, Маркеса, Гайдара, Платонова. Вот, наверное, и всё.

З.Кошелева. А вам не кажется, что отсутствие «новой волны» или внутреннего единения у современных художников связано в первую очередь не с отсутствием социальных катаклизмов, а с тем, что режиссеры не читают современных писателей, а они кино не смотрят и музыку современную не слушают. И действительно, Моцарт-то и Тарковский уж точно лучше.

Б.Хлебников. Ну, не знаю. А вот вы можете сформулировать общую для современных художников идею, которая бы всех захватила?

З.Кошелева. Нет, конечно. Меня просто удивляет отсутствие у современных художников взаимного интереса.

Б.Хлебников. Вот, видите, а бывают времена, в которые ничего ни у кого не надо спрашивать и формулировать, все уже само собой образовалось. Ну как при советской власти: одни были за, а другие — против. Это и объединяло.
З.Кошелева. А на мой взгляд, дружить против кого-то все-таки противоестественно, гораздо серьезнее дружба на уровне взаимного интереса.
Б.Хлебников. Это какие-то утопические желания. Любой художник сосредоточен на себе и по природе своей индивидуалист, эгоист и даже аутист и лишь по мере необходимости это скрывает. Аутичность художника можно преодолеть только ударом по голове, понимаете. И это нормально. Кстати, я читаю современную драму, это мне интересно, и хожу в «Кинотеатр.doc».
З.Кошелева. Вам это интересно как относительно новая форма, или таким образом вы хотите про жизнь узнавать?
Б.Хлебников. И то и другое. Их страшно ругают, обвиняя в том, что они ругаются матом и показывают половой член на сцене...
З.Кошелева. Согласитесь, что обычно подобные «сильные аргументы» просто следствие творческого бессилия. И непрофессиональные актеры — тоже давно не новость.
Б.Хлебников. Нет, играют они отлично, почти все мои актеры — из «Кинотеатра.doc». А то, что вы говорите, мне напоминает историю с Репиным, которого пытались выгнать из Академии за то, что он написал «Бурлаков на Волге», картину с грязным сюжетом, отвратительными людьми и так далее. Как выгоняли всех передвижников. Или вспомните, как относились к Чехову.
З.Кошелева. Вы же в вашей картине как-то обошлись, вернее, почти обошлись без мата. И, кстати, именно поэтому он прозвучал так пронзительно в сцене объяснения в любви.
Б.Хлебников. Уверяю вас, что в «Кинотеатре.doc» тоже матерятся только к месту. Это социальное явление, интересное со всех точек зрения. И я не вижу особой разницы между «Кинотеатром.doc» и моим любимым театральным режиссером Женовачем, спектакли которого не вызывают такого резкого неприятия, хотя и очень сильно отличаются от остального современного театрального искусства. Ради справедливости замечу, что Женовач ругает «Кинотеатр.doc», который, в свою очередь, ругает Женовача. На мой взгляд, это глупо.
З.Кошелева. А вам не кажется, что должна существовать некая культурная парадигма, внутри которой живет художник? Когда на ее месте оказывается социальный заказ, то это делает произведение искусства сиюминутным, однодневным.
Б.Хлебников. Вы понимаете, что именно так, как социальный заказ, вне культурной традиции воспринималась и пьеса «На дне»?
З.Кошелева. Я не люблю Горького, но пьеса «На дне» гениально написана.
Б.Хлебников. Это уж совсем глупое заявление, я уверяю вас, что пьесы, которые вы по каким-то причинам не хотите принять и понять, организуют новую культурную парадигму. Просто она вам пока не понятна.

ЕЛЕНА ГРЕМИНА

Маленький большой театр

БЕСЕДУ ВЕДЕТ МАРИНА ШИМАДИНА

Драматург и сценарист Елена Гремина, директор «Театра.doc»

Марина Шимадина. Не так давно мы разговаривали с Михаилом Угаровым о современном театре и новой драматургии, имея в виду прежде всего Москву. А что происходит в провинции?

Елена Гремина. В провинции, как, впрочем, и в Москве, современная драматургия успешнее всего существует в специально отведенных для этого местах и редко соприкасается с таким традиционным институтом, как репертуарный русский театр. Если и случаются какие-то отдельные проникновения на эту достаточно консервативную территорию, то они очень редко бывают успешными, редко становятся настоящим событием, в то время как проекты специальных центров современной драматургии — это, как правило, живо и интересно. Возьмем, например, Тольятти. Там существует свой театр «Колесо», еще один театр драмы, — они вполне успешно работают. Но сами ребята, молодые тольяттинские драматурги, всегда говорят, что немыслимо было бы представить их пьесы, которые известны всем, кто интересуется новой драмой, на сцене родного городского театра. Их пьесы в Тольятти можно увидеть только на фестивале «Майские чтения» или в подвале на «Голосова, 20». Или, скажем, в Екатеринбурге, где живет Василий Сигарев, чья пьеса «Пластилин» наделала много шуму в Москве, ни один «нормальный театр» не взял эту пьесу для постановки. Кстати, спектакль «Пластилин» идет только в Москве, в режиссуре Кирилла Серебренникова. Хотя и в Москве у «новой драмы», в общем-то, такая же судьба, как и в провинции. Новая пьеса — это, прежде всего, Центр современной драматургии и режиссуры Рощина и Казанцева, «Театр.doc» и театр «Практика». Есть еще феномен под названием «Театр Кирилла Серебренникова», который совершенно независимо, сам по себе существует и развивается — в МХТ, в «Современнике», на сцене Театра Наций. Кирилл — человек-проект, идущий своим путем. На этом пути ему встречаются и Василий Сигарев, и братья Пресняковы, и Шекспир, и Островский. Серебренников продолжает работать и с современными текстами, но делает это очень по-своему.

То же самое в провинции. Во многих городах созданы и продолжают открываться независимые театры, работающие в тесном контакте с новой драмой. Как правило, рождение новых драматургических идей, новых авторов и рождение театров — процесс единый. В его основе — общие взгляды на то, каким должно быть сегодняшнее искусство, которое фиксирует подлинную сегодняшнюю реальность и адресовано современному поколению зрителей. В Екатеринбурге, например, есть «Коляда-Театр». Правда, в своем собственном

театре Николай Коляда ставит в основном классику — «Ревизора», «Ромео и Джульетту» и т.п. А пьесы его учеников идут в «Театре в бойлерной». Это небольшое помещение, где постоянно происходят драматургические марафоны, читки пьес современных авторов, дебютные постановки. В Перми есть театр «У моста» и театр, который так и называется «Новая драма», выпустивший несколько интересных спектаклей. В Челябинске работает замечательный театр «Бабы». В Кемерове — один из моих любимых театров «Ложа».

Я здесь, кстати, очень расхожусь со своими соратниками по «новой драме», которые считают, что современные пьесы обязательно должны выйти на большую сцену, утвердиться в репертуаре больших театров. Наверное, когда-нибудь такой момент настанет, но сейчас, я считаю, очень хорошо, что есть независимые театры — активно работающая сеть коллективов-единомышленников по всей стране, где люди понимают друг друга с полуслова, сразу же, как только встречаются. Обычно знакомства происходят на фестивалях «Новая драма» или «Любимовка»: молодые авторы и режиссеры обсуждают новые пьесы, у них рождаются новые замыслы, проекты. Например, на «Новую драму» приезжал театр «КНаМ» из Комсомольска-на-Амуре, они привезли спектакль «Мама», а увезли с фестиваля новую пьесу питерского автора Ольги Погодиной «Сухобезводное», которую сейчас ставят.

Официальный театр со всей этой деятельностью очень мало связан. В провинции новому пробиться еще труднее, чем в Москве.

М.Шимадина. Кто ваш зритель в провинции? Кто ходит в эти независимые театры?

Е.Гремина. В каждом городе есть люди, которые интересуются искусством, серьезным кино, читают книги, ходят на поэтические вечера. Недавно мы выезжали со спектаклями в Нижний Новгород, и там был очень большой интерес к нашим гастролям. Некоторые, конечно, не понимали контекста. Но если бы мы показали спектакль «Манагер» в центре Москвы, например в театре Ермоловой, зрители, привыкшие к репертуару этого театра, тоже не поняли бы наш спектакль и попросили рассказать, что все это значит. Самое главное, чтобы публика знала, на что она идет.

Вот, например, однажды мы в рамках проекта «Золотой маски» возили на гастроли в провинцию замечательный кемеровский спектакль «Угольный бассейн»: так вот в городе Вятка люди были возмущены и требовали вернуть деньги за билеты. А в Омске на фестивале «SibAltera» тому же спектаклю устроили пятнадцатиминутную овацию. Почему? Потому что в первом случае на спектакль пришла публика «Золотой маски», которая ожидала увидеть очередную постановку со звездами из телевизора, а во втором — зрители, намеренно отправившиеся посмотреть альтернативный, «неакадемический» театр.

М.Шимадина. То есть вы согласны с Михаилом Угаровым, который считает, что у каждого театра должна быть своя аудитория, свой круг.

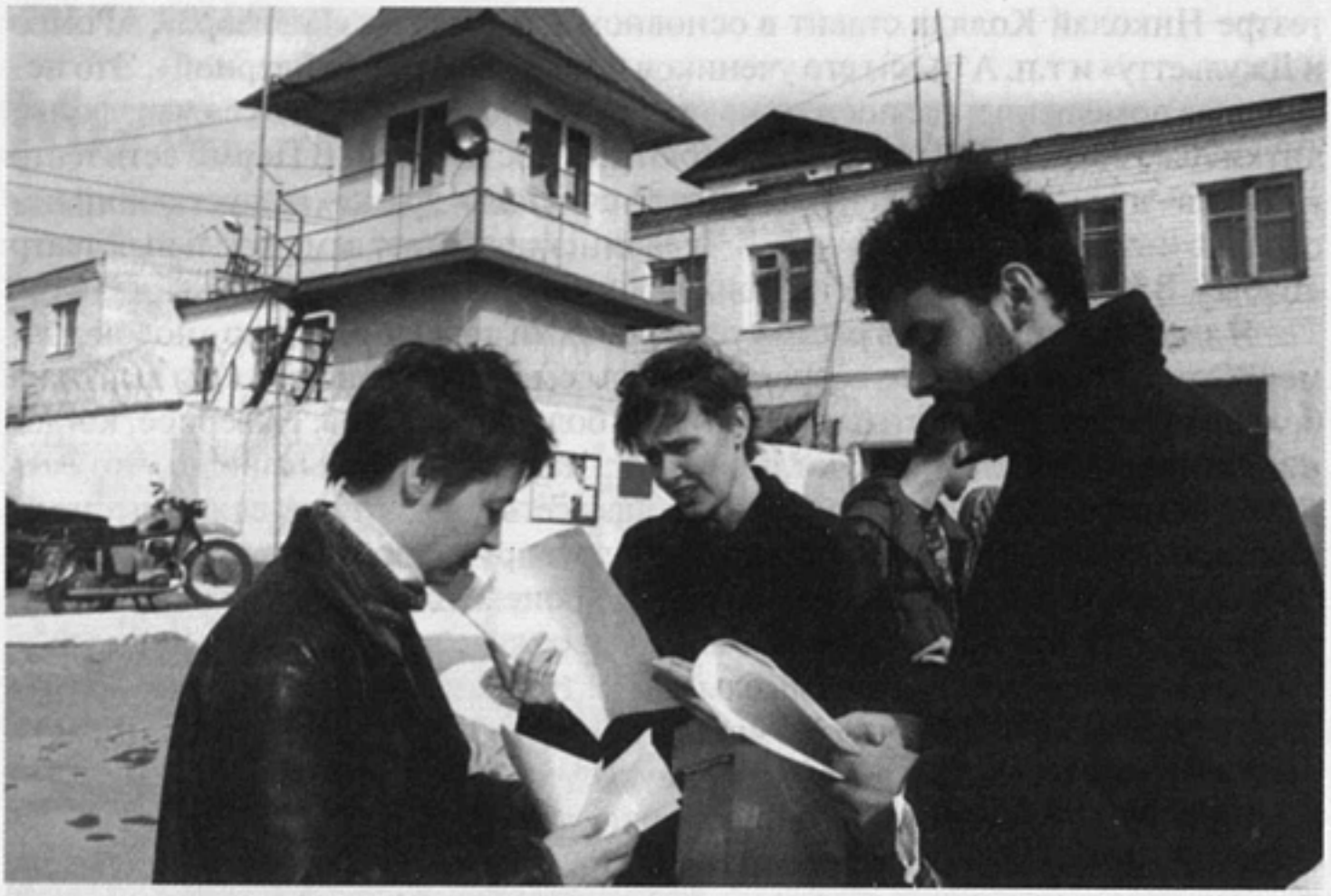
Е.Гремина. Без своего круга трудно жить любому художественному организму. Вспомним историю искусства — вокруг любого нового начинания возникала особая культурная среда: например, Островский и молодая редакция «Москвитянина», где были такие критики, как Аполлон Григорьев, художники, музыканты, фольклористы.

М.Шимадина. Вас не смущает, что круг посвященных узок?

Е.Гремина. Да нет, дайте нам здание побольше, и круг будет шире. Мы просто лишены какой-либо поддержки, у нас крошечное помещение — «Театр.doc», — которое нам катастрофически мало. Зрители уже не вмещаются в наш подвальчик, все лопается, мы продаем билеты на подоконник, люди сидят на полу, стоят. Если б нам вдруг перепало другое помещение, проблем со зрителями у нас бы не было.

М.Шимадина. А вы не боитесь, что при переезде в большое здание исчезнет ореол подпольного, андерграундного театра, который так привлекает публику?

Е.Гремина. Конечно, прелесть нашего подвальчика в том, что он сделан своими руками. Драматурги Иван Вырыпаев и Максим Курочкин сами принес-



Режиссеры «Театра.doc» Аглая Романовская и Галина Синькина, драматург Александр Родионов готовятся проводить семинар по написанию пьесы в Шаховской женской колонии строгого режима

ли с помойки какие-то щиты и резали их циркулярной пилой, которую дала актриса Катя Волкова. В «нормальном» здании, конечно, все было бы по-другому. Но я считаю, что у нас есть творческий, идейный и человеческий ресурс, чтобы освоить любую площадку.

М.Шимадина. Изменение масштаба, как правило, влечет за собой изменение стилистики: ведь одно дело — общаться со зрителем глаза в глаза на расстоянии вытянутой руки и совсем другое — через рампу.

Е.Гремина. Не факт. Я была в лондонском театре «Роял Корт», который занимается как раз современной драматургией, и смотрела там «Психоз 4.48» Сары Кейн. Зал мест на шестьсот сидел, замерев, и слушал этот совсем непростой текст-монолог.

Но все это теоретические разговоры. Пока нам не только большего не предлагают, но и наше скромное урезают. Так, мы сейчас вынуждены сокращать количество спектаклей из-за повышения аренды, ведь мы никаких дотаций не получаем, за все платим сами. Поэтому половину времени мы уступаем близкому нам по духу Центру современной драматургии и режиссуры Рощина и Казанцева. Наш репертуар будет теперь идти лишь в течение пятнадцати дней, а не целого месяца.

М.Шимадина. И это при том, что помимо спектаклей вы приютили под своей крышей еще несколько проектов.

Е.Гремина. Да, мы поддерживаем проект «Кинотеатр.doc», поэтические вечера, Театр даунов — это все наши друзья.

М.Шимадина. Расскажите подробнее про «Кинотеатр.doc». Как возник этот проект?

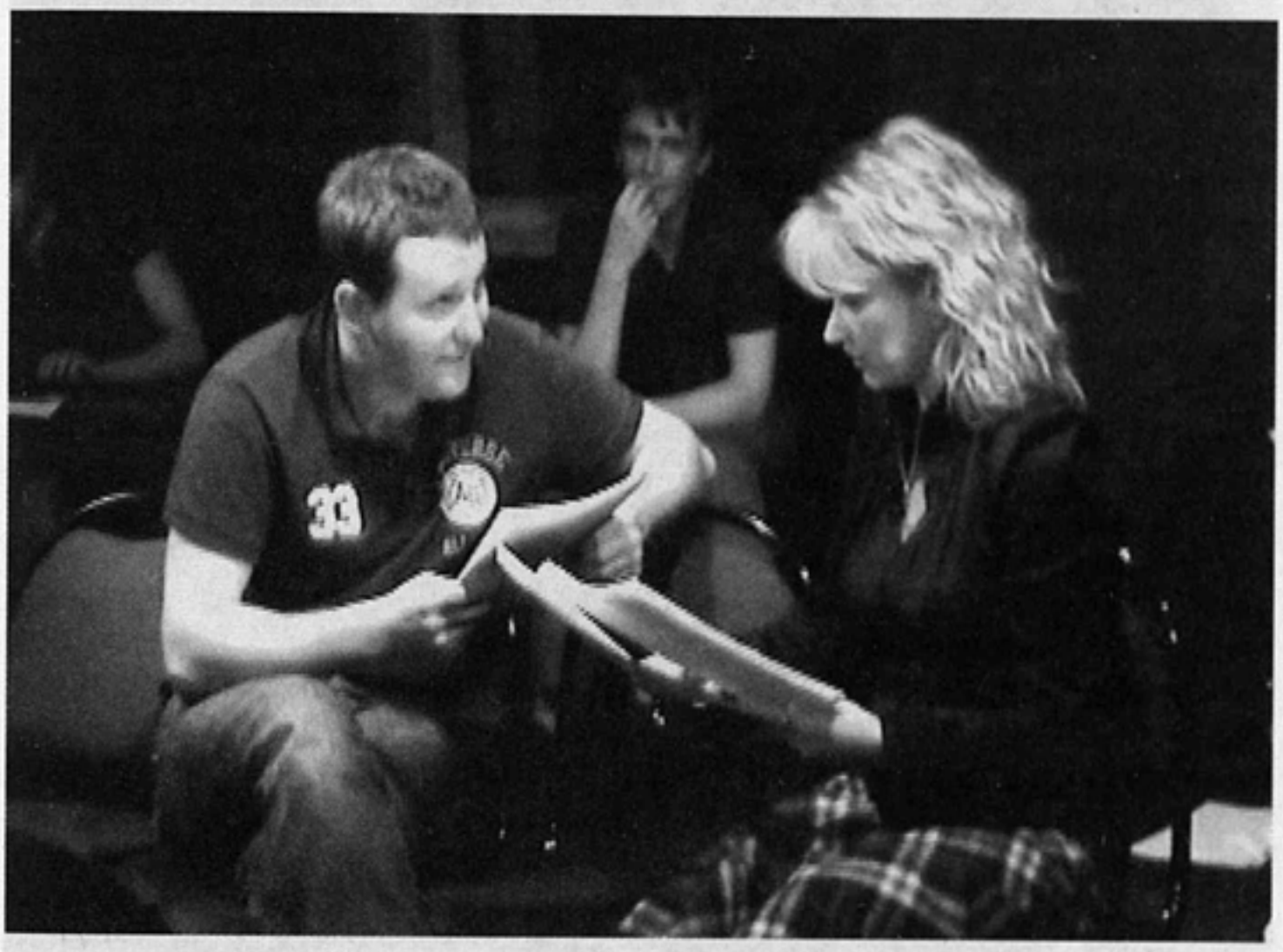
Е.Гремина. Мы говорили с вами про раздробленность театральной аудитории. Во времена моей молодости в искусстве еще существовали какие-то безусловные вещи: спектакли Эфроса, Любимова были важны и интересны для всех, хотя кто-то туда ходил не за искусством, а за политическими аллюзиями. Тогда театр был больше, чем просто театр, а сейчас, наоборот, — меньше. Постепенно он теряет свои функции. И понятие «публика» сегодня раздробилось на понятие «аудитории». Для одних зрителей — одни спектакли, для других — другие. Мы с этим столкнулись на фестивале «Новой драмы». Для разнообразия мы привезли на первый фестиваль один из самых кассовых провинциальных спектаклей, сделанный по пьесе известного современного драматурга (не хочу называть фамилию), — так в Москве спектакль совершенно не пошел. А если бы это был фестиваль антреприз, то там провалилась бы «Активная сторона бесконечности», на которую просто нельзя было войти в зал, настолько он был забит. Лю-

ди дрались, чтобы попасть в театр. А Иван Вырыпаев рассказывал нам, как их однажды чуть не убили, когда в одном из провинциальных городов они показали каким-то крутым региональным бизнесменам спектакль «Кислород», который в Москве неизменно пользовался успехом.

То же самое происходит и с кино. Если вы придете в «Кинотеатр.doc» и покажете какой-нибудь кассовый боевик, то вас просто освистят. И наоборот: если люди собрались смотреть блокбастер, а им предлагают артхаусный документальный фильм, они будут возмущены. То есть это вопрос аудиторий.

Такая же раздробленность существует и в художественной среде. Меня всегда очень волновало, что все рассыпались по своим маленьким профессиональным гетто: поэты не знают, что делают художники, художники понятия не имеют о том, что делают архитекторы, никто слыхом не слыхивал про современную музыку. А мне кажется, что все единомышленники, представляющие разные виды искусства, должны работать вместе: один сочиняет, другой играет, третий ставит спектакли, четвертый рассуждает. И у нас вокруг «Театра.doc» получилось создать нечто вроде смычки между современным кино и театром: все ходят друг к другу в гости, следят за работами товарищей, смотрят и обсуждают премьеры, существуют в одном пространстве.

«Кинотеатр.doc» вырос из Дней кино на фестивале «Новой драмы» в Пи-

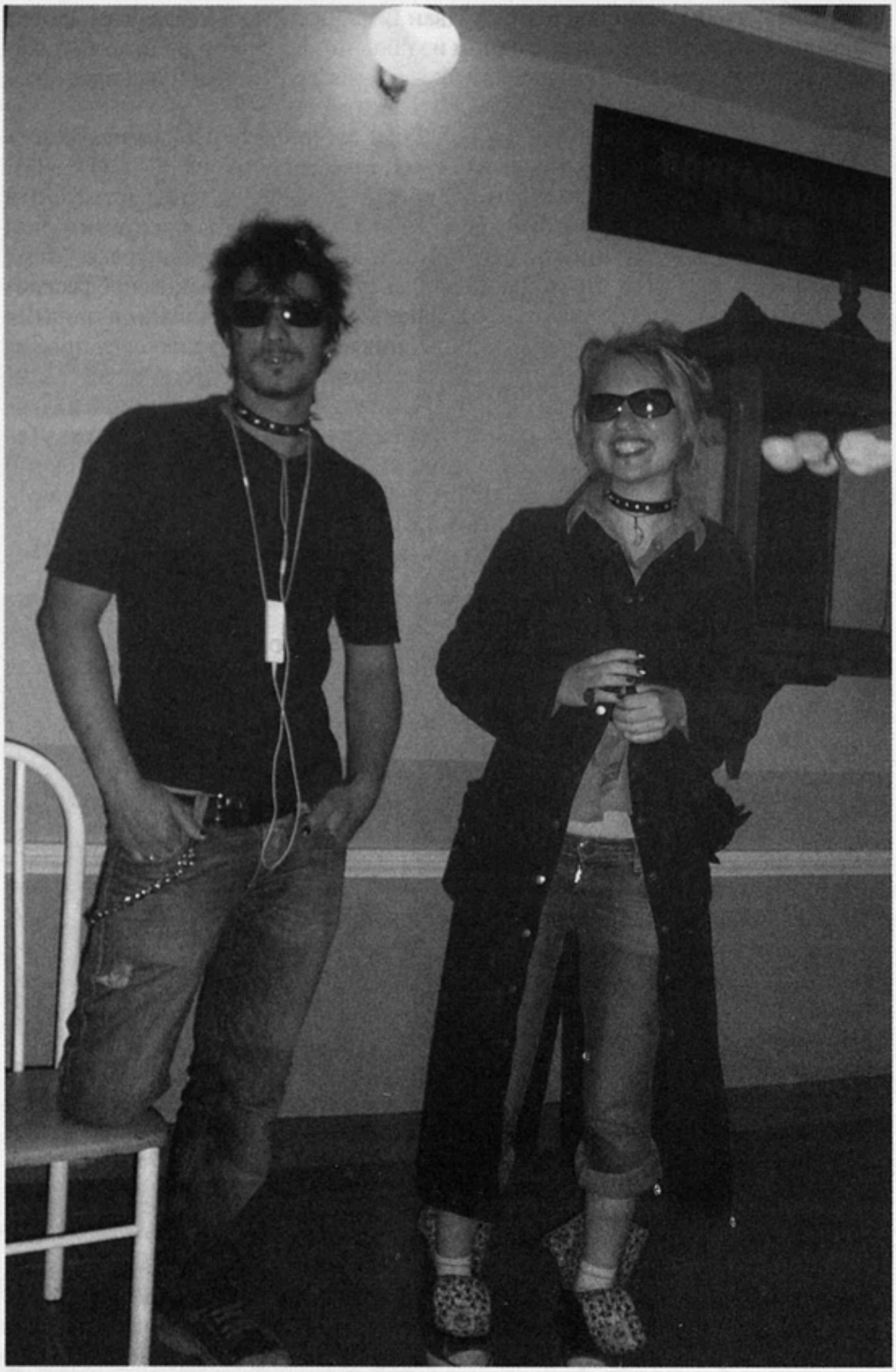


Фестиваль молодой драматургии «Любимовка»-2006. Читка пьесы Юрия Клавдиева «Медленный меч», режиссер Александр Вартанов

тере: мы там провели «круглый стол», а потом ко мне пришли ребята и сказали, что хотят этим заниматься у нас в «Театре.doc». Так мы и начали сотрудничать, подобралась прекрасная веселая команда: Борис Хлебников, Алена Солнцева. Я не верю в проекты, которые приходится вымучивать. Я помню, что и первый фестиваль «Новой драмы» мы готовили в прекрасной атмосфере, и на «Любимовке» у нас всегда бывает невероятно весело, и даже разные организационные ужасы мы преодолеваем с юмором. И то же самое было на первом фестивале «Кинотеатр.doc». Мы ночами смотрели фильмы и поражались тому, сколько, оказывается, есть интересного независимого кино.

М.Шимадина. Но у современного документального кино тоже очень маленькая аудитория. Где его можно увидеть сегодня?

Е.Гремина. Оказалось, что аудитория есть. Два зала, в которых мы крутили фестивальные фильмы, всегда были заполнены. Ребята попросили нас сдать им театр на три дня, чтобы показать фильм «Шоа». Я сказала: «Ребята, вы горячитесь. Кто в июле будет смотреть тяжелый документальный фильм про Хо-



Драматург Юрий Клавдиев и режиссер Валерия Гай-Германика

локост, где на протяжении четырех часов — одни говорящие головы». Я ошибалась. В зал нельзя было войти, люди на полу сидели. И это при том, что никакой рекламы, кроме крохотных анонсов в «Афише», не было. Мы вообще ни копейки не тратим на пиар. Так что у этого кино есть потенциал. Но больше его пока нигде не увидишь.

М.Шимадина. Какие еще совместные проекты у вас в планах?

Е.Гремина. К нам часто приходят поэты. Читают стихи. Одна из наших драматургов, Елена Исаева, — поэт, поэтому из этого круга у нас много гостей. Думаем сделать совместный проект и с концептуальными художниками, и с музыкантами, но пока не получается. Мне кажется, нельзя вот так взять и придумать что-то с нуля. Можно зафиксировать то, что уже есть. Есть хороший

пример с дорожками: не надо их асфальтировать сразу — нужно посмотреть, где люди сами протопчут тропинки. Проектный театр должен работать по тому же принципу: нужно увидеть, где есть потенциал, где есть реальные силы, идеи, подлинный интерес и азарт. Потому что без хороших партнеров не сделать ничего. У нас есть много замыслов, но пока нет партнеров, которые бы вложились в это творчески. Поэтому замыслы откладываются, ждут своего часа.

Почему у нас получился такой успешный проект с женской Шаховской колонией? Потому что там была Галина Рослова и ее психотерапевтический театр, то есть очень сильные партнеры на месте. А с другой стороны — наши авторы готовы были бесплатно ездить в эту колонию и проводить там семинары по драматургии. После этого некоторые женщины стали писать, и пьеса Екатерины Ковалевой «Мой голубой друг» была показана на фестивале «Новая драма». А ее новую пьесу, которая была представлена на последней «Любимовке», сейчас репетируют в Центре Казанцева. С другой стороны, в результате нашего общения в «Театре.doc» появился спектакль Галины Синькиной «Преступления страсти».

М.Шимадина. Как вы считаете, у современных драматургов есть какая-то общая мировоззренческая позиция, которая могла бы объединить их в «новую волну»?

Е.Гремина. С мировоззренческой позицией сейчас беда у всех. Время такое, что у нас у всех каша в голове. Да и люди очень разные. Что может быть общего у скинхеда из мастерской Николая Коляды, в чьих пьесах звучат призывы вырезать всех черных, и Максима Курочкина с его либеральным, гуманистическим мышлением? Единственное, что их объединяет, — это молодость, талант и серьезное отношение к делу, которым они занимаются.

М.Шимадина. Михаил Угаров нашел еще одну общую позицию — интерес к сегодняшней реальности, к нынешней социальной проблематике.

Е.Гремина. Тоже не всегда, не у всех. Все лучшие пьесы того же Курочкина — «Лунопат», «Трансфер» — бог знает про что написаны, то ли про будущее, то ли про прошлое. Хотя такая тенденция зафиксировать то, что происходит сегодня, конечно, есть.

М.Шимадина. А история современных авторов совсем не интересует?

Е.Гремина. Исторический жанр, которым я как раз занимаюсь, сейчас находится в плачевном состоянии, и это обидно. Мы с Леной Ковальской сейчас затеяли новый проект по его реанимации: скоро у нас состоится фестиваль, на котором авторы будут читать свои исторические пьесы: чтобы отобрать пьесы, мы заранее объявили конкурс. Кроме того, в ноябре мы планируем осуществить интерактивный проект с поляками «1612»: совместно с польскими драматургами мы хотим реконструировать события 1612 года, и играть будут тоже польские и русские актеры.

М.Шимадина. Есть еще один проект, который пестует современную драматургию, — это премия «Действующие лица». Вы принимаете в этом участие?

Е.Гремина. Михаил Угаров входит в жюри этой премии. Но вообще «Действующие лица» — это конкурс, в котором могут принимать участие и драматурги старшего поколения, почти классики. А «Новая драма», «Любимовка», «Театр.doc» — это прежде всего люди молодые, до тридцати. Так что у нас немного разные «клиенты», мы нацелены на разное. Но это и хорошо, пусть будет побольше проектов, хороших и разных. Тогда каждый сможет сосредоточиться на своем деле. Мы на фестивале «Любимовка» и в «Театре.doc» занимаемся нестандартной драматургией. Нас, например, не испугаешь пьесой в одиннадцать или сто восемьдесят страниц, за которую нигде больше не возьмутся. Главное, чтобы она была талантлива.

М.Шимадина. Если судить по числу заявок, которые присылают к вам на фестиваль, на волне успеха «Новой драмы» появилось какое-то невероятное количество новых авторов, которым кажется, что пьесу написать — раз плюнуть, что для этого не нужно специально учиться.

Е.Гремина. Да нет, это не так. Первую пьесу еще можно написать на чистом таланте, но если человек не учится ремеслу, не развивается, драматурга из него не получится. Такие примеры сплошь и рядом. Потом автор должен обязательно поработать в театре, рядом с режиссером, понять специфику нашего искусства. Почему такие хорошие результаты у яснополянского семинара, где рождается множество проектов? Потому что там как раз формируются тандемы «драматург — режиссер».

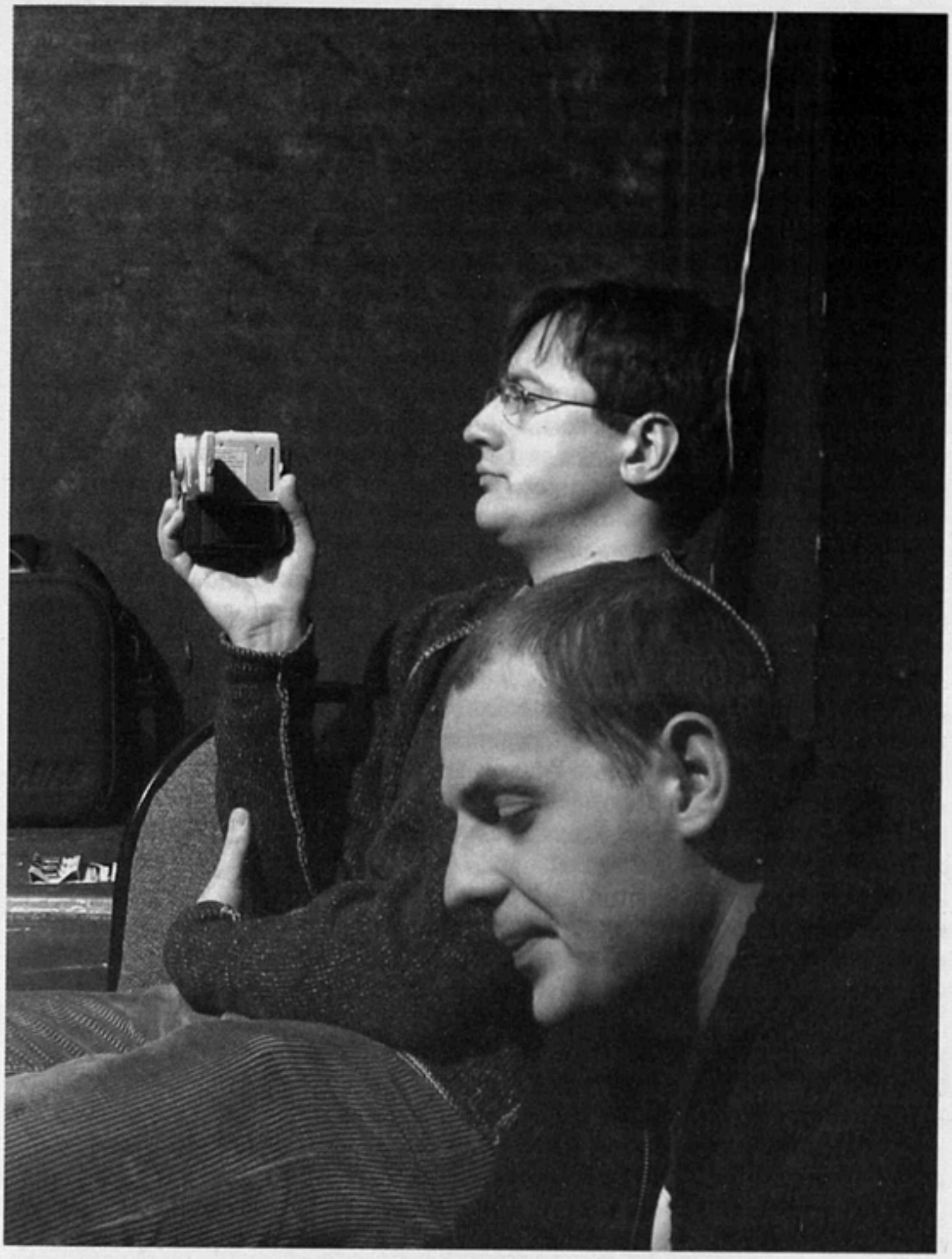
М.Шимадина. И еще, наверное, там происходит встреча столицы и провинции?

Е.Гремина. Я этого уже не чувствую. Сейчас московских авторов на самом деле очень мало. Конечно, если человек только вчера приехал из провинции, ему в новинку потереться в блестящей московской тусовке. Но эту тусовку в основном составляют люди, которые сами лишь позавчера оказались в Москве. Так что Москва сегодня — это город провинциалов. Когда человек дебютирует, если он никогда до этого не общался с театральными людьми, у него может возникнуть шок. Но через пятнадцать минут он уже чувствует себя как дома. Ведь пьесы пишут люди, в которых изначально живет желание диалога, они легко идут на контакт. Драматурги готовы к общению, одиночки пишут романы.

М.Шимадина. И все же. Если «Новая драма» — это театр молодых, то не следует ли из этого, что это театр непрофессионалов? Мастера работают в академических театрах, а здесь — такой веселый междусобойчик дилетантов.

Е.Гремина. Для кого-то непрофессионал — это ругательство. А я отношусь к этому понятию не хорошо и не плохо, а просто принимаю, как данность. Жизнь уже поколебала кастовость жрецов искусства. Сегодня зачастую читать блог в Интернете интереснее, чем роман, получивший Букера. Можно издать книгу в шикарной дорогой обложке, но сопереживание и волнение, которое мы испытываем при встрече с искусством, совершенно не зависит от высоких технологий и бюджета. Мне безразлично, что в театре Вадика Ливанова играют самодеятельные артисты, если на их спектаклях я испытываю волнение.

Лаборатория драматургов и режиссеров «Ясная поляна»-2006. Режиссеры Евгений Григорьев, Николай Хомерики и драматург Нина Беленицкая



В «Театре.doc» на семинаре по документальному театру — режиссер Иван Вырыпаев, драматург Максим Курочкин

Вопрос профессии сейчас не так уж актуален, для меня во всяком случае. Меня документальные фильмы, сделанные никому не известными ребятами, задевают зачастую больше, чем широкоформатное кино, снятое знаменитым режиссером при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии непонятно для кого и для чего. Сегодня искренность, эмоция важнее сухого профессионализма. Я вижу, как заслуженные люди, знаменитые художники, так называемые «жрецы искусства», начинают нервничать при одном упоминании о «новой драме». У нас уйма хулителей. А почему, собственно? Ведь это всего лишь одно из течений в современном театре, имеющее право на существование, как и все другие. Наши финансовые возможности несопоставимы с бюджетами академических театров. Но просто то дорогое и профессиональное искусство никого не трогает, а наши «непрофессиональные» работы все готовы обсуждать.

Интернет очень многое изменил в жизни людей. Мы взахлеб читаем заметки каких-то безымянных юзеров, смотрим домашнее видео на канале U-tube, и нам безразлично — профессионал его снял или нет.

Когда мы только открывали «Театр.doc», к нам приехала известная анг-

лийская писательница Стелла Даффи. И в еще недостроенном театре она проводила семинар, на котором говорила очень необычные для нас вещи. Например, что талант — это такой же буржуазный пережиток, как авторское право. Что словом «талант» высшие классы пугают необразованное меньшинство, чтобы оно не лезло со свиным рылом в калашный ряд. Кроме того, она подвергла сомнению тезис, что высказываться в искусстве имеет право только профессионал. И мне эта позиция тоже близка. Порою обычный человек, какой-нибудь водитель или грузчик, обнаруживает более интересные и свежие мысли, чем высоколобый интеллектуал с университетским дипломом.

М.Шимадина. Так вот откуда у вас возникла любовь к вербатиму и разговорному языку на сцене.

Е.Гремина. Это немножечко разные вещи. В истории театра случаются моменты, когда современникам начинает казаться, что персонажи на сцене говорят чересчур искусственным языком. Тогда драматургия получает инъекцию натурализма. Потом театр насыщается реальностью и снова вспоминает про высокое искусство, символизм, смутные образы и так далее. И у нас происходит то же самое. В какой-то момент всем стало очевидно, что пьесы про современную жизнь звучат ужасно фальшиво. И тогда, как один из способов оживления драматургического языка, возник документальный театр.

М.Шимадина. То есть вербатим, вокруг которого было столько шума, был не целью, а средством?

Е.Гремина. Конечно. И мы очень удивлялись, когда документальный театр стал вдруг превращаться в какое-то новомодное направление. А это просто методика, с помощью которой можно делать совершенно разные вещи. Например, Борис Хлебников и Александр Родионов взяли вербатим на вооружение, когда писали сценарий своего фильма «Свободное плавание». Они поехали с диктофонами в места, где происходило действие, брали интервью у местных жителей, потом их расшифровывали. А когда актеры МХТ, готовясь к постановке пьесы Горького «На дне», ходили по ночлежкам, что это было, как не документальный театр? У них только диктофонов не было. Ведь все новое, как известно, — это хорошо забытое старое.

НАТАЛЬЯ ТРАУБЕРГ:

«Притча легко совпадает с действительностью»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ НАТАЛЬЯ БАЛАНДИНА

Наталья Баландина. Наталия Леонидовна, ваша книга «Невидимая кошка» пронизана верой в то, что литература способна значительно влиять на нашу жизнь. В наибольшей степени это относится к книжкам, прочитанным в детстве. Для вас такой книгой оказалась «Леди Джейн» Сесилии Джемисон. Вероятно, то же самое можно сказать и о фильмах, увиденных в детстве.

Наталия Трауберг. Я росла в такое время, когда кино, которое я смотрела, действовало на меня, ребенка, прямо противоположным образом. Я очень боялась советской героики, бравурных песен. Одно из первых моих воспоминаний связано с тем, что я убежала из кинозала, заплакала даже... Меня напугала, по-видимому, огромная голова Гулливера, которая надвигалась с экрана. Потом меня повели на какой-то парад в духе Лени Рифеншталь — я опять сбежала. Я была девица совершенно домашняя, жила в книжках, подобных «Леди Джейн», в полной внутренней эмиграции: кроме церкви, бабушки, нянечки, книг, у меня ничего не было. Вы можете себе представить, как на меня действовало советское кино. Плохо действовало. Это похоже на рассказ Честертона «Восторженный вор»: оказалось, что все эти большевики, которых я так боялась, — и есть мои же родители. Не мама, конечно, которая их терпеть не могла. Но ее и папино поколение до самых больших несчастий — до 1937-го и тем более до 1949 года — не слишком отдавало себе отчет в том, что делало. Они были как дети. Милые веселые существа, которые творили страшное зло.

Что касается детского кино, я его не знала. Мне нравилась фамилия «Роу», потому что я была помешана на всем английском, но сказок, которые он снимал, я не видела. Меня водили на заграничное кино — «Кукарача», «Три поросенка», эти фильмы показывали на детских утренниках в Доме кино. Потом, когда я стала студенткой и влюбилась в свою медиевистику, в Университет, я очень полюбила «Золушку». Мы близко дружили с Москвиными, с Кошеверовой, с Яничкой Жеймо, Консовский (принц в «Золушке») за мной ухаживал. Мне было семнадцать лет, я училась на втором курсе, и вся атмосфера «Золушки» — немного обманная, потому что только что прошли постановления о журналах «Звезда» и «Ленинград», начиналась кампания против «космополитов», — была очень созвучна нашему состоянию. Нам казалось, что все, что творилось за пределами нашего кружка, еще ничего не значит, мы жили в стихах Мандельштама, Ахматовой, Гумилева, в мире Университета. И я советского почти ничего не чувствовала — очень боялась, но не чувствовала.

После войны я полюбила трофейные фильмы — сладкие голливудские хэппи энды, хорошенькие девушки, простые мамы, возвращающиеся с фронта мужественные молодые люди. А потом я помешалась на средних веках и читала уже старые книги, собственно, так я и спаслась: читала, читала и читала... Меня быстро выгнали с работы — после борьбы с «космополитами», и больше уже я никогда не работала в учреждениях — стала заниматься переводом.

Н.Баландина. Как, на ваш взгляд, соотносятся литература и кинематограф? Что нужно учитывать при переводе книги на язык кино?

Н.Трауберг. Если есть искусство, в котором я ничего не понимаю, то это кино. Мне кажется, что кино — это искусство взрослых в том смысле, о котором я писала в «Кошке», когда рассказывала о «тайне» взрослых. Взрослый, значит, «ответственный», но сами взрослые об этом забывают, а ребенок чувствует другую черту, которую обобщенно мы бы назвали «цинизмом»: взрослые врут, им на все начхать, они не верят в чудеса...

Н.Баландина. А как же Чаплин, Тати и многие другие, кто к этой категории не относится?

Н.Трауберг. Да, наверное, кино бывает разным. Тати я даже люблю больше Чаплина, может, потому, что Чаплина я смотрела совсем девочкой и многого не понимала, а фильмы Тати увидела в зрелом возрасте. Одно время у нас навезли почему-то очень много его картин и показывали в Доме кино. Хотя они, конечно, несопоставимы: Чаплин — уникальный художник, а таких, как Тати, может быть несколько. Вот Вудхауз похож скорее на Тати, но мне все-таки он кажется талантливее, Вудхауз — гений.

Н.Баландина. В истории кино были эпохи, выбиравшие своим героем ребенка или очень молодого человека: 50-е, в некоторой степени 60-е — в зарубежном кино; конец 50-х — 60-е годы (отчасти и 70-е) — в отечественном. Ранние фильмы Данелия, Калика, Таланкина, Тарковского, проблемные «школьные» ленты Райзмана, Ростоцкого, Динары Асановой. Весь расцвет поэтиче-ского кино связан с детской или подростковой моделью мира.

Н.Трауберг. Да, потому что та-а-к перегнули во взрослое, в правильное, незыблемое, неукоснительное, что тут не только талантливого «Сережу», а и чистый сахарин будешь смотреть. Конечно, я в определенной степени преувеличиваю, но после тех тяжких лет, когда из людей пытались вытравить все детские черты, кроме послушания, вернулась мечта о ребенке. В западной послевоенной культуре в центре внимания оказывается образ взрослого ребенка: в книгах Бёлля, Сэлинджера, в фильмах Тати. А в наше кино тема ребенка и подростка пришла во многом из литературы (из прозы Веры Пановой, например). Но, понимаете, ведь это тоже утопия. Я писала об этом — о мифе подростка, о проблеме детского эгоизма.

Н.Баландина. Но это лучше того искусства, которое насквозь пропитывается «взрослостью», как сейчас, например.

Н.Трауберг. Да, искусство взрослых для меня хуже. Мера Аристотеля и Фомы должна быть не поровну — как «царский путь», а с «золотым сечением». Что-то одно нам лучше. Да, детское лучше, чем слишком взрослое. Взрослое подразумевает и властность, и цинизм.

Понимаете, свобода всегда дается трудно. Но нам надо на это решаться. Свобода лучше, чем несвобода. На что я не люблю все непристойное (простите за это слово) — не потому, что я такая добродетельная, но просто не хочу другое смотреть, читать, — но если нам пристойное будут насильно подсовывать, будет гораздо хуже.

Я очень люблю оттепель, которую сейчас ругают. Помню, как мы страшно радовались тогда. И не потому, что я любила кого-то конкретно — Окуджаву, скажем, или Высоцкого. Окуджаву — скорее, да, Высоцкого — нет (потому что не люблю хулиганское, а сентиментальное люблю). Галича я хорошо знала и видела в нем человека скептичного, но все-таки героичного, если он отважился на открытое сопротивление. И не мне судить о его религиозности, хотя это не евангельская религиозность, не подставление щек. Это просто вера в то, что есть Бог.

Н.Баландина. Но это тоже хорошо.

Н.Трауберг. Большой вопрос. Христос так не считал. Чем мы лучше фарисеев тогда? Это саддукеи не верили в воскресение мертвых.

Мне Бог послал ангела, крестьянку из Орловской губернии, девицу, абсолютно чистого человека, она и влюбиться-то не могла. Такой была моя няня.

Я сама из привилегированных деток — мажоров (или пижонов). Выбивалась всеми возможными способами, потому что могла стать одной из них. По-

этому я боюсь этой среды — она для меня очень взрослая, они ведь были взрослее, например, чем Зархи или Васильев, — те были больше похожи на наивных людей. Значит, на детей.

Н.Баландина. Кого вы имеете в виду? Кто был взрослее?

Н.Трауберг. Пижоны моих лет, ровесники. Старшие мальчики — поколение, которое было старше меня лет на десять, — были лучше. Я с ними дружила немножко: Коля Кемарский, Венгеров...

Еще раз хочу сказать: я была очень отторжена от своей семьи. Папа, конечно, много мне дал: он хорошо знал языки, был эрудированным человеком. Папа, как Леля (Елена) Кузьмина сказала, «в 10-е годы был абсолютно добрый». Шварц в 30-е годы пишет уже совершенно иначе. Вот представьте, что такое эти двадцать лет в истории. Я-то ведь папу узнала уже в те годы, когда о нем пишет Шварц. Мама — «барышня из хорошей семьи», с гувернантками, француженкой и немкой, и вдруг трам-тарарам, повалили все эти мальчики южные — «гуляй Вася». Для нее совершено сломалось все, чем жила ее семья. Слава богу, мама почти никогда не работала, и ей не пришлось ничем жертвовать, она была порядочным человеком: например, всегда помогала тем, у кого близкие сидели.

Н.Баландина. Кого вы называете южными мальчиками?

Н.Трауберг. Катаев, Петров, Козинцев, Трауберг... Ведь все они приехали из Киева, из Одессы. Вот, пожалуйста, вам западные мальчики: Эрмлер, Эйзенштейн. Ромм, кажется, москвич.

Н.Баландина. Расскажите, пожалуйста, о вашем общении с Эйзенштейном.

Н.Трауберг. Когда мы жили в Алма-Ате, я очень тесно была связана с «Иваном Грозным». Меня Сергей Михайлович пугал им, приглашал на страшные съемки — с опричниками, с патриархом, зная, что я человек верующий. Я даже иногда ночью просыпалась и кричала от страха, потому что у Эйзенштейна Филипп Московский был очень страшный, а я знала, что он святой, и бабушка мне много о нем рассказывала. С Перой Аташевой мы очень дружили, она научила меня говорить первое слово — «па-па-па-па-па-па-па». Почему-то не «ма-ма-ма», а «па-па-па». Я ее обожала, потом полюбила жену Васильева Елену Ивановну, Веру Волчек. Вот таких женщин — добродушных, светоносных, а не зловредных дамочек.

Н.Баландина. Что значат ваши слова о том, что «кроме Эйзенштейна, никто из режиссеров этого поколения не вышел из подросткового возраста»?

Н.Трауберг. Это значит, что они не ведали, что творили. Если бы они ведали, что творили, то чем бы они были лучше этой бедной Лени Рифеншталь? Эти южные мальчики, поднабравшиеся в северной столице, когда с них сняли всякие запреты, они помешались на свободе — не настоящей, конечно, а на эксцентрике, потом, может, и поняли, что попали в ловушку, но было уже поздно. Зрелую душу надо было иметь, чтобы на все эти ордена, квартиры, дачи не купиться.

Н.Баландина. А Эйзенштейн ведал, что творит?

Н.Трауберг. Я не знаю. Это для меня огромная тайна. Я думаю, что он такой ортеговский человек, что ради искусства он был готов на все. Он был очень скептичным. Я так предполагаю, но это очень непопулярная точка зрения. Я очень любила Сергея Михайловича, была очарована им. Когда мне было пятнадцать лет, мы играли, будто бы он хочет на мне жениться. Он разыгрывал меня, смеялся, что я такая ненормальная девица, ему это нравилось. Он был очень умным человеком, очень глубоким, он спасал людей — во время войны мальчиков на массовках он держал столько, сколько мог, чтобы они не оказались на фронте. Я думаю, что на самом деле всю советскую систему он ненавидел. Но это вообще тайна, как люди могли все это выдержать.

Н.Баландина. В своих статьях вы часто называете наше время «веком религиозного новояза». Что вы вкладываете в это понятие?

Н.Трауберг. Я часто пишу и о том, что к Евангелию религиозность массовая имела весьма отдаленное отношение — во все века. Это слишком высокий

подъем для человека: Христос, с одной стороны, требовал предела, а с другой стороны, прощал все. Если он кого-то и не прощал, то только «самоправедных», как говорят по-английски. То есть фарисеев. Вот это я и имею в виду. Люди, потеряв идеологию, пошли в другую идеологию, внеся в нее еще гораздо больше, чем в самые плохие времена: уверенность в своей праведности, настырность, категоричность. А новояз — это Оруэлл, когда под словом «любовь» понимают совсем иное. Добро понимают как суровость, назидательность. Ненамного это отличается от обыкновенной тоталитарной модели жизни, не советской, конечно, но все-таки тоталитарной. Понимаете, я видела настоящих святых, няню, как ангела, просто очень порядочных людей. Но для меня все равно что католик, что православный.

Н.Баландина. Кого вы называете святыми?

Н.Трауберг. Святой, наверное, был францисканский монах отец Станислав Добровольский. Провидец и пророк, кардинал Сладкявичюс, вероятно, тоже.

Н.Баландина. В Евангелии нам подсказан универсальный художественный язык — притча. В какой степени, на ваш взгляд, жанр притчи совместим с сегодняшней действительностью?

Н.Трауберг. По-моему, очень совместим. Все тупики реализма и сверхреализма уже пройдены. А иносказание прорывает эти тупики. Я сейчас составляю книжку в жанре, который никак не могут понять и принять издатели, — «притчи о чудесах». Это именно не мемуары, а притчи, которые можно определить выражением «сама жизнь».

И смотрите, как притча легко с действительностью совпадает: мы можем писать: «притча», а говорить: «Это, тем не менее, было на самом деле». Разницы нет. Вся моя толстая книжка про то, что действительно было.

Н.Баландина. В одном из интервью вы сказали, что для того, чтобы писать (и заниматься творчеством в целом, вероятно), «человеку нужно нарушить необходимый покой души». Вы могли бы прокомментировать это суждение?

Н.Трауберг. Я тридцать лет не писала, чтобы не попасть в мир каких-то сверхценностей. Я выросла среди тех, кто жил искусством, и поняла, что для них это сверхценность. Может быть, в этом разгадка Сергея Михайловича. Кроме того, я очень боялась взбаламученности души, а литературные опыты, даже такие фитюльки, которые я сейчас пишу, к этому приводят. Перевод — нет. Потому что ремесло берет так много сил, что в переводческой работе чаши весов уравниваются. Все поэты нарушали «необходимый покой души». Это понимали, может быть, Ахматова, Ходасевич — по уму своему сильному: он не боялся его нарушить, но хотя бы понимал. Ахматова знала, что она рискует.

Это проблема проблем, у нее нет решения. Это не дилемма. Нерешаемая проблема. Не случайно у монахов вставал вопрос: можно мне заниматься искусством или нет, а если можно, то с тысячей и тысячей оговорок.

Н.Баландина. А как же, например, Андрей Рублев?

Н.Трауберг. Он, значит, мог сохранять невозмутимость духа. Это ощущается в том неправдоподобном покое, который есть в «Троице».

Н.Баландина. А как вы относитесь к фильму «Андрей Рублев» Тарковского?

Н.Трауберг. Плохо. Понимаете, со мной говорить трудно. Мне не нравится этот фильм, лучше поговорим о том, что понравилось, — «Зеркало», например. Это не прямо религиозная картина. Очень хорошие актеры, атмосфера, есть поразительные сцены.

Н.Баландина. Может быть, вы не приняли «Андрея Рублева» именно потому, что он напрямую трактует религиозную тему?

Н.Трауберг. Да, наверное. Например, для меня «Томасина» гораздо реалистичнее в религиозном смысле, эта история с говорящими кошками больше похожа на правду, чем «фильмы на религиозную тему».

Н.Баландина. Вы полагаете, что произведение искусства только опосредованно может говорить о вере и о Боге?

Н.Трауберг. Я думаю, что не только. Вот, например, сейчас переиздаются книги Дороти Сэйерс — это пьесы для радио. Там Христос участвует только голосом, это более целомудренно. Я сама их читала по радио с большой радостью. Для меня очень религиозны книги Торнтона Уайлдера. Особенно «День восьмой».

Я не вижу таких примеров в отечественном кино. А из иностранного очень люблю, например, картину Бергмана «Фанни и Александр». Могу смотреть ее сколько угодно.

Н.Баландина. Очень точно, по-моему, характеризуют понятие религиозного искусства слова Томаса Венцлова о Бродском: «Его стихи написаны с точки зрения *испытателя боли,* что придает им глубинную нравственную перспективу, которая помогает выжить и им, и читателю».

Н.Трауберг. Так Жак Маритен считал: надо идти на это, если искусство так нужно людям. Он писал о том, что развитие искусства должна направлять именно религия.

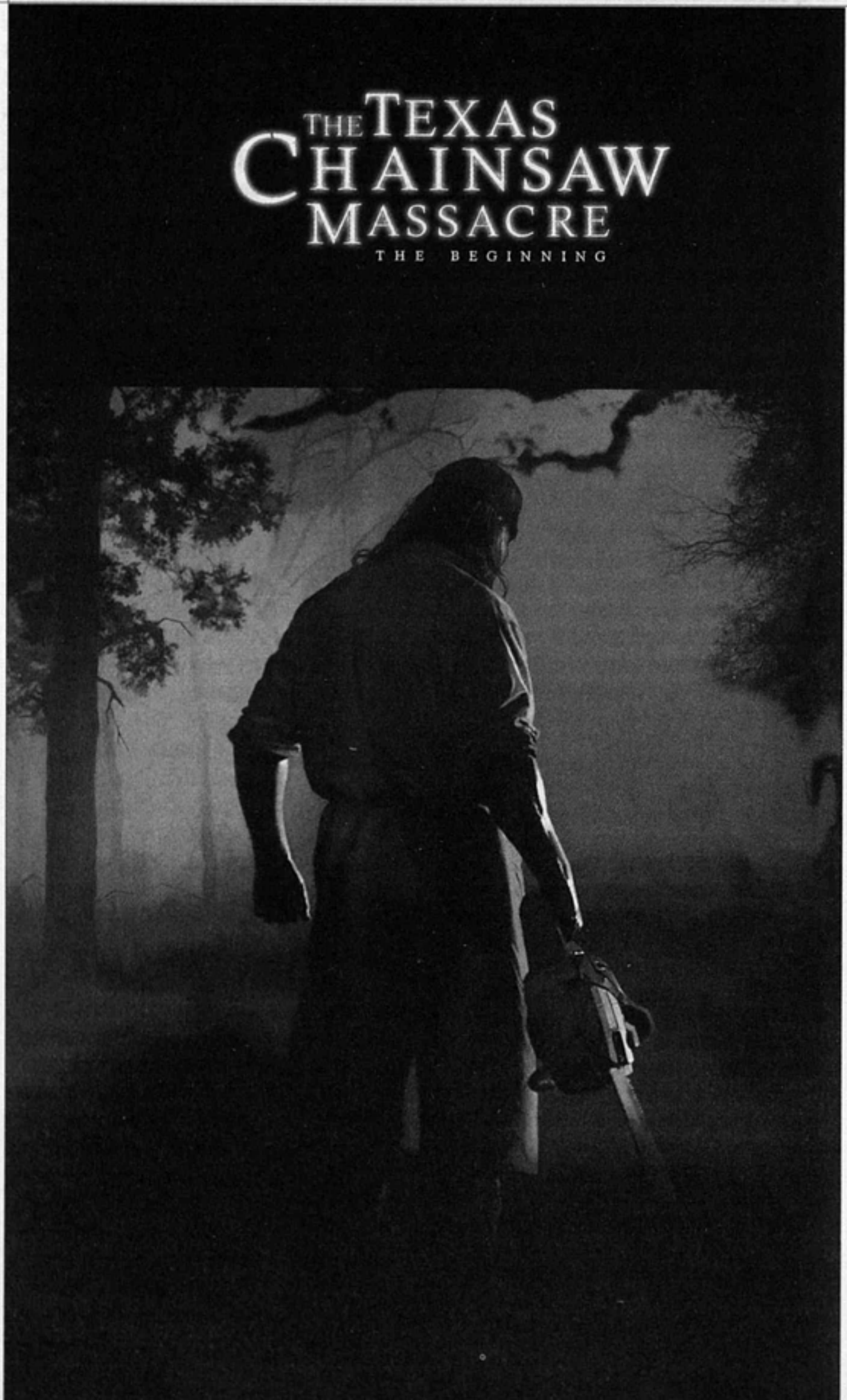
Н.Баландина. А вы видели современные экранизации Толкиена и Льюиса?

Н.Трауберг. Что говорить об этих фильмах, которые своей кровожадностью перечеркивают христианское содержание книги. Впрочем, Христос и не предвидел, что в восприятии христианства будет мало воинственного.

Это проблема Толкиена. Даже суровый, сердитый Толстой перед ним мальчишка. Толкиен — абсолютный непротивленец, но он пишет притчу, и меч — это элемент притчи, такой же, как у Христа. Когда мне говорят: «А про меч вы не читали в Евангелии?» В 10-й главе от Матфея сказано: «Посылаю вас, как овец среди волков» и тут же: «Я пришел принести не мир, но меч», но меч — это чистая метафора, иначе надо было бы писать: «Посылаю вас, как тигров среди волков» или «как охотников». Толстой не прав в том, что жизнь по Евангелию можно построить с помощью закона: не сходится, это не Эвклидова геометрия. Это берешь силой, усилием каждую секунду. Каждый поступок, который должен быть хотя бы отдаленно евангельским, не совершается: хочешь сделать и не можешь. Хорошо знаю по себе.

Н.Баландина. Вы пишете на языке намеков, полагаясь на своего читателя.

Н.Трауберг. Что делать? Я не умею иначе, поэтому многие и не понимают. Но ведь я тридцать лет не разрешала себе писать, потом начала со справочек: меня попросили написать заметку о Франциске Ассизском.



Компьютерная игра «Техасская резня бензопилой: начало»

АЛЕКСЕЙ ПАЖИТНОВ:

«Еще пять лет, и кино может отдыхать»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ АЛЕКСАНДР ЛИПКОВ

16 января 2007 года подписчики многопользовательской массовой онлайновой игры World of WarCraft буквально смели с прилавков весь тираж нового аддона (дополнения) к ней: The Burning Crusade. В одной только Северной Америке в первый же день было продано около 1,2 миллиона дисков, в Европе — 1,1 миллиона. Цифры впечатляющие.

Уже пятнадцатилетие назад, в 1992 году, когда японская компания компьютерных игр Nintendo продала своей продукции на 7 миллиардов долларов (из них 4,7 миллиарда — в США), обогнав по прибыли все американские кино- и телестудии вместе взятые, игровая отрасль заявила о себе как о более чем серьезном конкуренте отрасли кинематографической. Конкуренция эта с тех пор лишь нарастает. Уже есть и игры с бюджетом в 80 миллионов долларов, проводятся фестивали компьютерных игр, анонсирована на этот год церемония собственного кибер-«Оскара» с трансляцией по телеканалам. Прославленные звезды мира кино озвучивают своими голосами и отдают свою внешность персонажам компьютерных игр, лучшие симфонические оркестры записывают к ним музыку, по сюжетам игр снимаются фильмы. Уже рядом с игровым мейнстримом возникает и игровой артхаус — игры для интеллектуалов. Уже создаются музеи компьютерных игр и выходят книги по их истории. Пора и нашему киносообществу присмотреться к своему молодому и энергичному сопернику. А быть может, и союзнику...

Алексея Пажитнова называют самым легендарным российским игровым программистом. Действительно, легенд о нем достаточно — и о рождении его завоевавшего весь мир «Тетриса», и о миллиардах, заработанных на игре другими, и о щедрости АН СССР, облагодетельствовавшей изобретателя аж персональным компьютером 386 PC — по тем временам мощная машина, по нынешним — если не каменный, то уж бронзовый век, не более. То ли в шутку, то ли всерьез гулял даже слух, что «Тетрис» — секретное оружие КГБ, разработанное с целью отбить у сотрудников западных компаний охоту к любому полезному труду. Игра живет, перекочевав на мобильные телефоны и карманные компьютеры, тиражируется для новых поколений игроков и, несмотря на двадцатилетний (по компьютерным меркам — сверхмафусаилов) возраст, не собирается сдавать своих позиций.

Интернет-журнал Gamezoom поставил Пажитнова на семнадцатое место в ряду двадцати наиболее влиятельных личностей игрового мира, тех, без которых этого мира вообще бы не было. Что касается лично меня, то знаю Пажитнова без малого лет сорок, со времен, когда он был просто Алешей. Радовался его успеху, увидев в 1989 знакомое лицо и слоган «Русский

вызов» на коробке «Тетриса» в компьютерном салоне Торонто. Не сомневался в его талантах. Но, в общем-то, о гениальности этого изобретения не подозревал, поскольку к играм относился как к делу не слишком серьезному. В чем с запозданием раскаиваюсь. Теперь, написав по этой теме обстоятельное исследование, хочу сверить свои ощущения стороннего наблюдателя с мнением человека, посвятившего этому миру жизнь.

Александр Липков. Компьютерные игры — это наверняка самая непризнанная и самая стремительно развивающаяся область в мире современных искусств.

Алексей Пажитнов. Звания искусства игры еще не заслужили, оставшись по традиции в области технических развлечений. До сих пор разработчики, погруженные в ворох технических проблем, не удосуживались серьезной постановкой эстетических задач.

То, что игры так бурно развиваются, и впрямь достаточно странно в нашем зажравшемся мире. Ведь это активная часть культуры, а вся она до сих пор шла путями пассивными: газеты, книги, театр, кино, любые иные формы — ты сидишь и читаешь, смотришь, слушаешь, воспринимаешь. Конечно, можно говорить про интериоризованное переживание, сопереживание и прочее, но всюду ты был пассивен, ничего от тебя не требовалось. А компьютерные игры предполагают очень активное участие перципиента. Пожалуй, до сих пор это было только в ритуалах, обрядах, а также в играх некомпьютерных — детских, настольных и т.д.

Компьютерные игры имеют характер очень массовый, они очень приближены к рядовому потребителю, и это внушает некоторые надежды: ведь здесь ты не сидишь, раскрыв рот, как у телевизора, ты все-таки участвуешь, действуешь. Но, с другой стороны, времени для серьезного осмысления того, в чем ты участвуешь, нет: человек не может одновременно думать и делать. На это у него уже не хватает ресурсов. Поэтому игры — занятие более низкого уровня, чем то же чтение, театр, восприятие музыки. Но при всем том оно требует от игрока некоторых креативных начал.

А.Липков. И, видимо, в современных играх это начало становится все более востребованным?

А.Пажитнов. Напротив. Так было в начале эпохи. Компьютеры не были широко распространены, интересовались ими люди, в том или ином отношении продвинутые. Это сейчас компьютер доступен массам, а потому игровая продукция производится уже для усредненного уровня, интеллектуального и культурного. В общем, игры сейчас имеют тенденцию, с одной стороны, к опрощению и оглуплению, с другой — к сдвигу в зрелищную сторону в ущерб содержательной. Появилась даже значительная категория игр, которые раньше были в загоне, а сейчас выдвинулись на первый план. Это так называемые «кэжуал геймс» (casual games), обычные, каждодневные игры, а с ними и категория «кэжуал» игроков. Это, как правило, женщины, домохозяйки, либо секретарши с большим ресурсом свободного времени на работе, либо те, кто играет в игры для чистого развлечения (отвлечения) — ради десяти минут активного отдыха, после которых можно вернуться к делам. Этот пользователь, как оказалось, весьма массовый, особых требований к играм не предъявляет, но поиграть любит.

В 80-х, еще только начиная создавать компьютерные игры, мы все бредили играми креативными. Мы сами были людьми креативными, любили придумывать что-нибудь оригинальное и считали, что весь мир так устроен. Мы мечтали создать игру, где бы пользователь сам строил себе мир, сам бы придумывал и осуществлял придуманное. И, как правило, с этими проектами раз за разом очень жестоко проваливались. Скажем, делалась в те первоначальные годы какая-нибудь самая наивная ходилка или стрелялка, но к ней прилагался еще и редактор уровней, чтобы играющий мог для себя повышать сложность игры. Оказалось, что уровнями, этой креативной компонентой, воспользовалось менее одного процента из приобретших игру.

Есть такой уникальный разработчик игр — Уилл Райт. Он уже самым своим первым проектом умудрился внушить игроку совершенно правдоподобную иллюзию, что тот занимается креативным делом. Его SimSity не оставлял игроку сомнений, что он действительно строит город. Хотя все эти города, по сути дела, уже были построены заранее. Происходила просто некоторая рекомбинация объектов, прежде созданных. Грубо говоря, игрок, хуже или лучше, не мог не построить город. Открыв эту жилу и пару раз грохнувшись на каких-то своих проектах, Райт в конце концов создал свою цепочку игр про Симов. Мне трудно о ней судить, но, думается, Райта задавили зада-

«Чужой против Хищника»

чи маркетинговые: даже от иллюзии креативности в итоге остался почти что пшик.

В компьютерных играх, помимо творчества, открываются многие иные аспекты. В ближайшие десять лет, я думаю, наибольший интерес будет к играм массовым, многопользовательским. Потребители наконец перестали бояться сети, ныне она обыденность, и сама связь стала надежной, беспроблемной. Собственно, и раньше можно было играть вместе, но под это еще ничто не было заточено. Надо было обучать пользователей разным сложностям: как связываться с другим игроком, как организовывать хэндшейкс (handshakes — встречи программ на разных компьютерах), чтобы они «узнали» друг друга и «поняли», как в дальнейшем обмениваться данными, и т.д. Сейчас-то это все делается уже автоматом. Включи компьютер, и ты уже в игре. Думаю, многоигроковые игры принесут нам еще множество интересных открытий. Они демонстрируют несомненное и значительное преимущество игр. Это, действительно, прорыв. Здесь можно многое наизобретать и сделать. Это малоисследованная доселе сфера активности.

Во все времена игры очень тесно сосуществовали с азартными играми, с выигрышем и проигрышем в деньгах, а потому — с жульничеством. Уверен, что древних разработчиков игр — тех же карт, к примеру, они же кем-то были изобретены, не с неба появились — очень волновал вопрос честности игры, симметрии правил. Поэтому игры были очень формализовано однородными для всех участников, и все были играми конкурентными. Кооперативных игр, то есть тех, где вы играете вдвоем, втроем против кого-то, почти не было. Общая теория игр совершенно неприменима к этим играм, потому что там сразу размывается критерий: ради чего ты играешь. В особенности, если ты поставлен в равные усло-

вия со своим сообщником. В этом случае простая и ясная цель выиграть дробится на непонятно что: я должен учитывать и его интересы, и свои интересы, и оба интереса должны быть как-то взвешены и оценены, что для мозгов рядового игрока достаточно тяжело. Поэтому истинная основа любых кооперативных игр — это несимметричные условия. Когда я силен в одном, но слаб в другом, а ты силен в том, в чем я слаб, то мы кооперируемся, чтобы вместе победить. Я шофер — ты навигатор, я стрелок — ты водитель и т.д. В этом случае все сразу становится на свои места: кооперация получает смысл, критерии выстраиваются, все становится на место. В старой культуре таких игр практически не было. Средневековое сознание — шахматное: белое — черное, цель — съесть. Противники уравнены и конкурентны. И игры, сочиненные позднее, в той или иной мере следовали этому образцу. Ничего нового ни XIX, ни XX век в настольные игры в этом плане не внесли. Только компьютерные игры сделали и продолжают прорыв в эту область — несимметричных кооперативных игр. Именно с этим, на мой взгляд, и связаны последние достижения многопользовательских игр. Восемь миллионов подписчиков WarCraft! Это что-то значит.

«Tomb Rider»

А.Липков. Девять миллионов обещают к середине 2007 года в Second Life.

А.Пажитнов. Очень существенные показатели. Это означает, что на игру уже можно тратить больше, чем на фильм. World of WarCraft обошелся в 50 миллионов. Это уже бюджет хорошей картины. Не супербоевика, но тем не менее. А уж насколько этот продукт лучше средней кинопродукции, и представить невозможно. Грубо говоря, еще пять лет, и кино может отдыхать. Мы недавно вычислили, что средний час компьютерного развлечения обходится пользователю в квотер, 25 центов. А час кино — в 5 долларов. При этом здесь ты активен и свободен, а там ты — в зале, в лучшем случае, обнимаешь соседку. Естественно, у кино еще есть очень серьезные резервы притягательности, те же звезды с их аурой, магия подлинной натуры, система стереозвука. Но, как говорится, недалек тот день...

А.Липков. Мне этот день видится очень ясно. Что-то подобное кино пережило в момент взлета телевидения.

А.Пажитнов. Талантливые мультипликаторы делают на компьютере такие персонажи! Просто с ума сойти! Это, я думаю, будет еще один прорыв. По-

явится очередной Уилл Райт, который сделает что-то обалденное по части персонажей. Ну а через какой-нибудь десяток лет это сольется вместе в какой-нибудь продукт, который от всего остального не оставит камня на камне.

С жанрами игры давно определились, они очень четко сложились. Из младенчества эта индустрия уже вылезла. Она уже достаточно твердо знает, как добиться определенных гарантированных результатов в любом из жанров — практически так же, как в Голливуде. Культурные завоевания индустрии несомненны: очень грамотные художники в ней работают, все наиболее интересные культуры — и египетская, и античная, и средневековая, — описаны. Дело за малым: вкатить в каждую кухню по компьютеру, от чего мы совсем недалеко.

Недавно группа моих молодых друзей, с которыми я случайно встретился в Сиэтле, затащила меня посмотреть свою разработку — компьютер для дома. Он обеспечивает все домашние функции — включение кондиционера, вентиляции, поддержание уровня температуры, системы видеонаблюдения, секьюрити, полив участка с определенной периодичностью, что, на самом деле, достаточно сложно — нужно учитывать погоду, время года и т.п. Сюда же входит управление всеми звуковыми системами (проигрыватель, телевизор, колонки по всему дому: полтора десятка спикеров и пять-шесть источников звука) — их коммутация и перекоммутация тоже очень непростая штука. Я посмотрел, говорю: «Ребята! Вам же на этом устройстве игры надо делать. У вас есть компьютер. У вас есть серьезная система, распределенная по всему дому. Вы можете открывать-закрывать экраны, открывать-закрывать жалюзи, включать-выключать любые домашние устройства. Это же совершенно изумительный инструмент для игры. Скажем, родители уехали, а детям загрузили игру. Им сказано, что в доме грабитель. На каких-то экранах его показывают, указывают стрелками, куда от него бежать, прятаться, угадывать, как вести себя в сложившейся ситуации. Очень живая игра может получиться. Или в доме оказалось сокровище, надо ходить по комнатам, искать его. Тот же самый компьютер, который управляет домом, тебе подсказывает или, напротив, скрывает. Нет надобности сидеть у монитора — игра перемещается в пространство всего дома». Они схватились! Давай, говорят, помоги нам. Не знаю, получится ли из этого что-нибудь: пока все, как всегда, уперлось в деньги.

А.Липков. А сколько это может стоить?

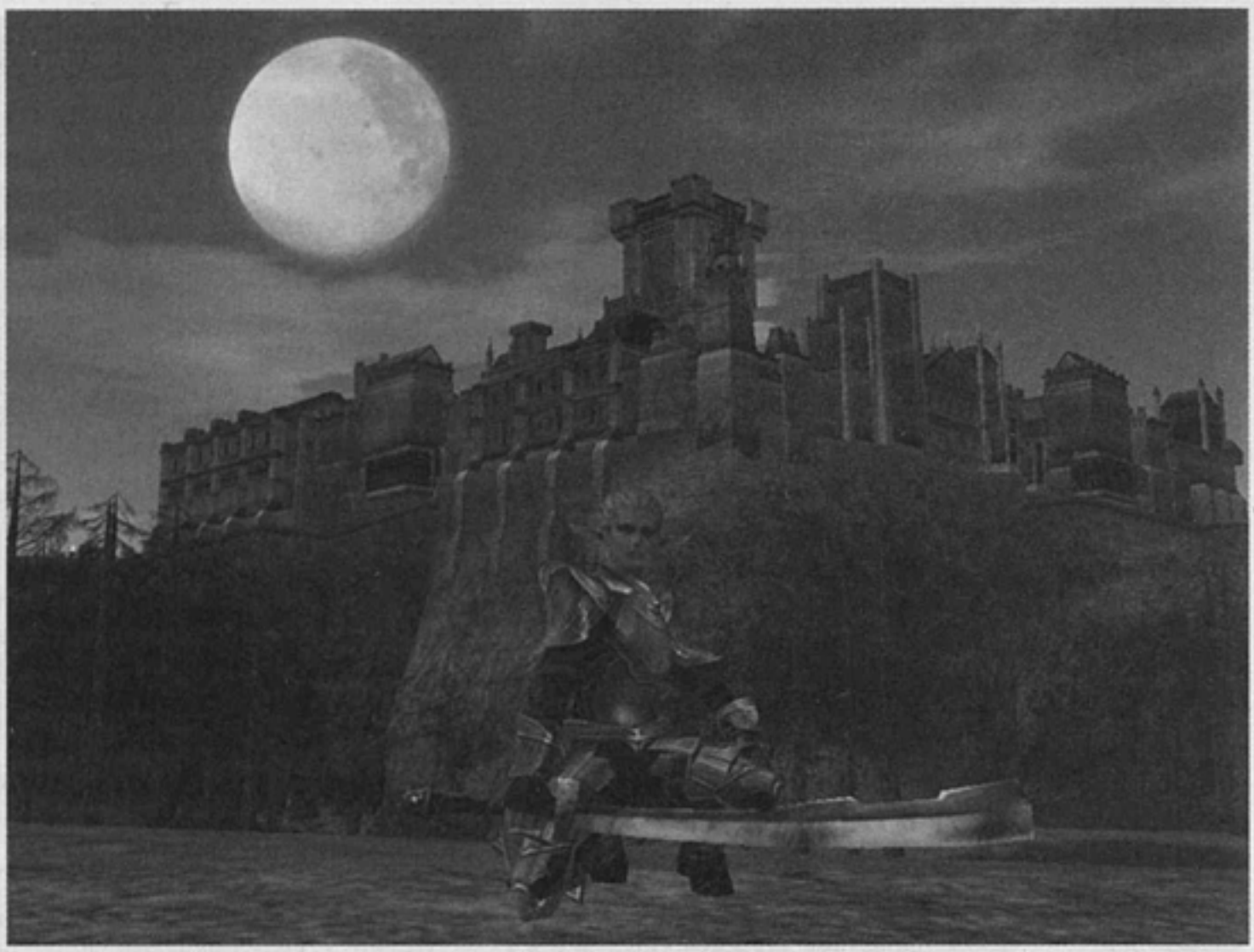
А.Пажитнов. Не знаю. Ничего подобного пока никто не разрабатывал. Я им сказал, сколько стоит разработать нормальную игру — тысяч триста. Возможно, пятьсот. Это уже зависит от амбиций и от того, насколько подготовлены все инфраструктуры. Если начинать с нуля — то дороже. Если подобные игры уже делались, то дешевле. Но поскольку у них это не основной бизнес, а революционная разработка (они пока только выживают), то они сказали: «Мы поговорим с нашими инвесторами, посмотрим, как они отнесутся». Я жду.

Где-то в середине 90-х все очень сильно рассчитывали на то, что игры пойдут в подобные нетривиальные устройства, говорили про виртуальную реальность, которую даже можно будет проецировать на специальные очки, — немало фильмов на эту тему вышло. Я тоже ожидал, что это будет следующим шагом индустрии, но почему-то не пошло. Заглохло пока. Видимо, база еще не была готова. А может, люди еще не были готовы тратить столько денег на игры, сколько могут позволить себе сейчас. Не хватало бюджетов.

Сейчас то же постепенно пытаются сделать на спортивных тренажерах. Но пока это идет без особой помпы. Там главная проблема с мотивацией игры, а это очень ревнивая штука. Она на части не делится. Почти невозможно придумать обучающие игры. Сколько я ни старался, сколько меня ни приглашали на разные проекты, ничего толкового не получалось. Казалось бы, все замечательно: ребенок увлечен и, увлеченный, быстро все изучает. Оказалось, нет. Ребенок или играет, или работает за отметку. А то и другое одновременно не выходит. Тренировать какие-то технические навыки — это пожалуйста. С этим игры прекрасно справляются. Но новые знания — никак. Хотя один прецедент история знает: так называемая система LOGO. Она была сделана еще в начале 80-х: там ползали по плоскости черепашки, благодаря

которым дети постигали основы геометрии. Как-то подозрительно весь этот эксперимент остался без последствий. Только психологи кипятком писали от радости, но дальше ничего не пошло.

Боюсь, со спортивными тренажерами получится то же: чтобы человек получал удовольствие от игры, он должен быть в нее по-настоящему вовлечен. А за тренажер он садится, чтобы жирок сбросить, мускулы поднакачать — тут у него другие задачи. Происходит мотивационная сшибка. Обучающие тренажеры для



«Shot»

летчиков, для гонщиков — это не игры. Они не развлекаются, это для них работа. Игра — это то, чем ты занимаешься, пока тебе интересно. Надоело — встал, ушел, занялся чем-то другим. Это самый важный критерий игры. Единственно, очень успешно в Японии сделаны игровые автоматы для танцев. Стоит здоровый ящик, из него несется какая-то забойная музыка, а параллельно через систему кодов подаются сигналы на коврик, где вспыхивают светом места, на которые ты должен ступать. Бросаешь свои иены, начинаешь двигать ногами по этим подсказкам, как бы танцевать. Одновременно тебе указывают, когда делать хлопки или стучать по барабанам. То есть ты занят некоей ритмической активностью, последовательность которой диктуется тебе компьютером. Чем четче ты ее выполняешь, тем больше набираешь очков. И там такие виртуозы появляются, с такой точной координацией движений, чувством ритма и даже изящества и грации исполнения этого танца! Развлечение оказалось очень популярным, эти автоматы везде распространены — очень изощренные в них есть придумки. В США эти системы тоже появились, но подобной популярности не снискали.

А.Липков. Можно ли считать это совмещением игры и обучающей системы?

А.Пажитнов. Ну, с некоторой натяжкой, наверное, можно. Какое-то развитие чувства ритма она дает. Но, строго говоря, это не обучающая система. Она же не учит танцевать па-де-грас, это просто неведомо кем сочиненный танец, даже, скорее, система танцевального выпендрежа, хвастовства, как здорово ты это делаешь, как лихо на огоньки реагируешь, сколько очков набрал.

Трудно сказать, куда в этом направлении пойдут дела. Как-то исподволь очень развились так называемые драйв-симуляторы, компьютерные программы и игровые автоматы, позволяющие водить гоночные машины по треку. Войди в любой игровой центр и сразу увидишь огромный экран с треком, садишься — у тебя руль, газ, тормоз; сцепления, как правило, нет — есть переключалка ско-

ростей. Жми на газ и шарашь по треку, обгоняй, кого сможешь. Автомобильные компании с большим удовольствием вкладывают денежки в эти игрушки. Компьютерные программы в них очень хорошие, очень грамотно сделанные, недешевые. Кто знает, может быть, в этом направлении пойдет развитие хардвера, дополнительных устройств. По слухам (я сам еще не видел) последняя видеоприставка Nintendo должна иметь не джойстик, а некое подобие меча или рукояти ракетки, пистолета, чего угодно. То есть ты как бы не управляешь приставкой, а действуешь в реальном пространстве. Посмотрим, что у них получится. Раньше подобные эксперименты у них, как правило, оканчивались плачевно.

А.Липков. А чем важны такие эксперименты?

А.Пажитнов. Там есть некоторый принцип, по-английски называется suspension of disbelief — напряженность неверия. Основная цель такого электронного развлечения — поддерживать ощущение, что ты там внутри, чтобы ничто не прерывало иллюзии твоего погружения. Чем ближе имитация к реальности, тем дольше действует этот эффект. Тем реже ты возвращаешься в мир реальный, так сказать, понимаешь, что ты не в рыцарском замке, а у себя в квартире. Когда ты машешь мечом, а не жмешь какие-то кнопки, то и иллюзия полнее. Именно к этому они и стремятся, хотя, на мой взгляд, дело совсем не в этом. Куда важнее логика происходящего — последствия каждого действия, реакция системы. Впрочем, вопрос спорный.

А.Липков. Сколько игр ты сделал?

А.Пажитнов. Немного. Существенных, которыми могу гордиться, три. Я участвовал и во многих других проектах, сделал для них какие-то мелочи, но три этих — главные. Первая — «Тетрис», он и сейчас издается-переиздается на всех новых платформах. Прекрасно себя чувствует.

А.Липков. Я вычитал, что компания Nintendo заработала на твоем «Тетрисе» порядка двух-трех миллиардов долларов.

А.Пажитнов. Не знаю. Очень трудно считать деньги Nintendo. Может, они получили три миллиарда, а может — и все пятнадцать. В 1989 году компания сделала «Геймбой» — коробочку со сменными картриджами. До этого существовали подобные игрушки типа «Волк и Заяц», но они все были одноразовыми, игра — неизменной. А в «Геймбое» вместе с картриджами менялась и игра. Первой и главной игрой там был «Тетрис». «Геймбой» оказался очень удачным продуктом, он продавался около восьми лет и разошелся в сорока миллионах штук. Это очень большой тираж: ни до, ни после ни одно игровое устройство таких тиражей не знало. Соответственно разошлись и сорок миллионов «Тетрисов». Они очень подходили друг к другу — по формату, по размеру, по стилю. Как бы были рождены друг для друга. Это, в главном, и обеспечило «Тетрису» популярность. Иначе, возможно, он был бы забыт лет через пять. А так уже больше двадцати лет живет-поживает. Поэтому не могу сказать, что Nintendo заработала на «Тетрисе» — они на «Геймбое» заработали. Много заработали: это была действительно очень удачная женитьба.

Вторая игра, которой я очень горд, хотя и прошла она гораздо менее заметно, — это «Ящик Пандоры». Я очень любил настольные календари с загадками, кроссвордами, анекдотами на оборотной стороне листков. Мне захотелось подобный же календарь сделать в Интернете. Чтобы каждый день, зайдя на сайт, ты нашел бы новую головоломку. И я пришел в Microsoft, благо жил рядом, с проектом сделать интернетовский сайт головоломок. Идея понравилась, меня взяли на работу. Мы, действительно, сделали такой сайт, правда, по дороге он разросся, у меня каждый день была не одна, а девять головоломок, причем разного типа.

А.Липков. Каждый день?

А.Пажитнов. Каждый. За исключением суббот и воскресений.

А.Липков. Сколько же их надо было иметь!

А.Пажитнов. А я их наготовил хренову тучу к моменту открытия сайта. И постепенно выдавал. Там было одиннадцать разных типов игр и в каждой — бесконечное число конфигураций. Вроде как в шахматных задачах: правила всюду одни, фигуры те же, но каждый день ты даешь новую трехходовку. А здесь бы-

ла не одна игра, а одиннадцать. Сайт просуществовал полтора года, потом его стало трудно поддерживать: честно говоря, он получился тяжеловатым. Мы переоценили наших пользователей: люди ленивы умом. Человек двести-триста в сайте постоянно крутилось, но этого недостаточно ни для паблисити, ни для нормальной финансовой поддержки. Поэтому сайт решили прикрыть. Но сами игры-то остались: три из них — словесные головоломки типа кроссвордов или скрэблов, четыре — обычные логические игры, три — головоломки совершенно нового типа, мною придуманного, чем очень горжусь. Они основаны на картинках, на образах. Самый простой — это размещать картинку по клеточкам, а потом собрать ее заново, вроде как в паззлах. Но паззл — это только один тип, а я придумал много разных, с различными искажениями и путаньем картинок. Они не требуют логики для своего решения. Они для женского склада ума. Там требуется чувство цвета, ощущение, понимание картинки как целого. Мне очень понравился сам этот жанр, и я сказал: «Давайте сделаем в этом жанре продукт». Долго их уговаривал, наконец уговорил. «Ящик Пандоры» основан исключительно на визуальных, внелогических головоломках. В нем восемьсот таких хитрых забавных штучек. Хорошая головоломка, богатая, там было несколько прорывов в дизайне. Игра прошла с большим успехом — до сих пор «Майкрософт» визжит от восторга, а я делаю новую версию для их «Икс-Боксов» (XBOX), видеоприставок. Уверен, игра еще долго будет жить. В Москве, независимо друг от друга, вышли четыре ее пиратские копии.

«Танита, или Морское приключение»

А.Липков. Вы там отслеживаете пиратские издания?

А.Пажитнов. Зачем отслеживать? Пошел на Горбушку и спросил — тебе тут же выложили.

А.Липков. А что из так называемой мелочовки было памятного?

А.Пажитнов. Я же уже двадцать лет в играх. Каждый год выходит какая-нибудь мелочь, там или здесь. На заре становления отрасли мы очень активно работали, старались выпускать тайтл за тайтлом. Для Spectrum Holobyte сделали три-четыре игрушки. Потом очень долго работали для фирмы Maxis Уилла Райта. Сделали ему первый электронный аквариум — «Элфиш» (Elfish), электронная рыбка. Делали долго, пять лет. Тогда, в 1993 году, «живая» рыбка, плавающая в аквариуме, на 386-м процессоре, была просто чудом каким-то. Поэтому она и не пошла: мы слишком обогнали время. Было еще мало компьютеров, которые позволяли это смотреть. С попыткой сделать креатив-

ный продукт мы уселись между пяти кресел: это была игра и не игра. Ты выводил рыбок путем скрещивания и искусственного отбора, у нас была заложена генетическая модель, и чтобы получить новую рыбку, надо было скрестить две из уже существующих и затем произвести в потомстве отбор.

А.Липков. Это что-то похожее на то, что делает сейчас Уилл Райт в «Споре»?

А.Пажитнов. Нет, несколько иное. «Элфиш» как бы в стороне находился, хотя в том же спектре идей. Поэтому они его и издали. Райт хочет все предугадать, а мы делали честный, непрогнозируемый продукт. Для аквариума мы сделали кучу травок, камешков, декоративных игрушек — хотелось придать этому подобие икэбаны. Чтобы пользователю было интересно самому делать аквариумы, сажать туда интересных рыбок, любоваться ими. Ничего из этого не получилось. В итоге они сажали уродских рыбок в совершенно отвратительные аквариумы, ими сделанные. Очень немногим дано подлинно эстетическое чувство. Можно дать ящик с красками человеку, не имеющему тяги к рисованию, — он это занятие будет ненавидеть. То же происходит и с любыми подобными программами. Великая заслуга Райта, его замечательный конек в том, что он умеет находить золотую середину и тем самым умудряется создать для пользователя иллюзию, что он что-то творит сам, хотя все там уже заранее приготовлено.

От работы над «Элфиш» мы получили очень большое удовольствие, вдобавок поняли, что представляет собой этот бизнес, ну и денег тоже достаточно заработали: основали свою компанию «АнимаТек», она довольно долго просуществовала.

А.Липков. Ты работаешь сейчас и с нашими программистами?

А.Пажитнов. У меня два парня в Кронштадте — фирма Wildsnake, один программист, а другой к тому же еще художник и игровик. Я их сосватал в Microsoft: параллельно с «Ящиком Пандоры» мы сделали совместно еще один сборник головоломок. Он неплохо прошел, собрал удивительно много денег, хотя вроде бы особо звезд с неба мы там не хватали.

А.Липков. Может быть, именно поэтому?

А.Пажитнов. Нет, там практически все игры были оригинальные, но они были старомодные. Я собрал все, что делал с 1982 года, мой партнер тоже, и мы сварили эдакую сборную солянку. Но, конечно, ее доделали, довели до ума, доточили — получился хороший сборник. Я с удовольствием с этими ребятами работаю: они понимают, что делают сами и что ты им советуешь. Я их все уговариваю сделать один мой любимый проект, но они не решаются. Проект очень головоломный. Это должен быть геометрический прорыв. Все игры-головоломки основаны на более или менее регулярных решетках или полях, а эта основана на поле нерегулярном, состоящем из осколков. Ребята справедливо говорят, что игра очень сложная. Мне-то, в общем, все равно, будет у игры широкий успех или нет, кто в нее будет играть — найдется пять человек, уже хорошо. А им важно в этом мире выжить... Ну, посмотрим. Может быть, какое-нибудь упрощение придумаю — тогда получится. Я же тоже не не от мира сего.

А.Липков. Какой твой ближайший проект, ты знаешь?

А.Пажитнов. Я сейчас сотрудничаю с фирмой «Лайфмод», это отколовшаяся часть моего «АнимаТека» в Москве. Они пришли к одному нефтянику, сказали: «Хотим делать у тебя софтвер». Он очень обрадовался, взял их под крылышко и долгое время пригревал. Они сделали у него технологию лицевой анимации, то есть трехмерную модель головы, которая умеет улыбаться, грустить и т.д. Ты можешь сделать портрет, и он будет делать какие-то гримасы, подмигивания, улыбки и прочее. Сделав это для одного лица, можно потом автоматом переносить то же на все остальные. Очень интересная технология, они ее вовсю продают. Но у них тоже, как всегда, проблема с маркетингом: продавать софтвер довольно трудно. Как-то они призвали меня им помочь. Для демонстрации этой технологии мы сделали одну игрушку, теперь уже почти сделали другую.

А.Липков. А каково практическое назначение этой технологии?

А.Пажитнов. Допустим, ты хочешь, чтобы у тебя на сайте диктор сообщал новости. Не будешь же каждый день диктора приглашать? Ты синтезируешь

лицо человека, который будет что-то рассказывать. Но не все же с одинаковым выражением. Хочется, чтобы он радовался, грустил, кивал головой, шмыгал носом. А в играх это нужно для персонажей: не будет же художник вырисовывать каждую фазу. Дорогая технология: в год они, может быть, несколько десятков копий всего продают.

А.Липков. Как я понимаю, ты ничуть не жалеешь, что связался с «детскими игрушками» на всю жизнь?

А.Пажитнов. Нормальная работа, не лучше, не хуже другой. Работа интересная. Игры же — это дело не техническое. Я только первые пять-шесть лет писал программы, потом-то понял, что программирование — вообще шелуха. Игры — чисто психологический продукт. Я вообще редко мыслю понятиями битов, байтов, кодов, программ, процедур. Я думаю о мотивациях, об уровнях, о сложностях..

Компьютерные игры — это вселенная. Я еще в 80-е годы писал о них очень серьезные статьи. Мы с Александром Шмелевым производили обстоятельные психологические исследования. К сожалению, все они основаны на очень старом материале. Мы тогда играли в науку и хотели вокруг игр образовать некое научное поле. Кажется, что-то получалось: грамотные же люди этим занимались. Но проку от этого — никакого. Тогда еще советский менталитет работал: вроде смешно заниматься бесполезными игрушками, игры должны развивать, обучать, тренировать... Чушь собачья! Ничего они никому не должны. Я не раз ставил в тупик тех, кто подкатывался ко мне с обвинениями: «Вы, с вашей игрой, виноваты в том, что я потерял столько часов на ваш «Тетрис»!» — «Но время-то хорошее было?» — «Да». — «Значит, это я вам его подарил, а не вы потеряли».

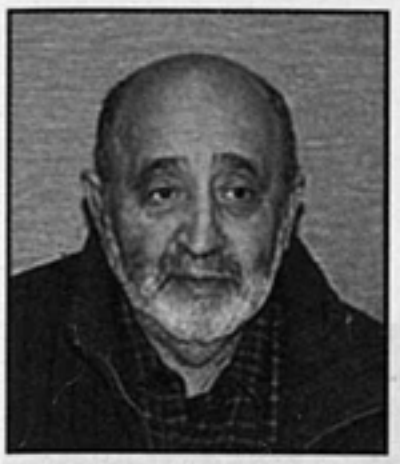
А.Липков. Видимо, самая большая польза от игр в том, что они бесполезны?

А.Пажитнов. Пожалуй, так. Это все-таки очень чистое развлечение. У кино и театра есть некая поза превосходства, зазнайства перед зрителем. Мы — трибуна, мы — кафедра, мы поднимаем социальные проблемы. Многие смотрят спектакли и фильмы в немалой мере затем, чтобы потом говорить: «А я вчера видел...» Временем, потраченным на игры, хвастаться пока не принято. Пока.

P.S. В рамках Конференции разработчиков игр (Game Developers Conference — GDC) в Сан-Франциско (март нынешнего года) состоялась церемония награждения лучших, по мнению членов Международной ассоциации разработчиков игр (International Game Developers Association — IGDA), игровых проектов и студий ушедшего года — Game Developers Choice Awards (GDCA).

Приз «За смелость в разработке» (The First Penguin Award) получил в этом году россиянин Алексей Пажитнов, прославившийся изобретением знаменитого «Тетриса».

Памяти Александра Липкова



Интервью с Алексеем Пажитновым — фрагмент из еще не опубликованной книги Александра Иосифовича Липкова «Ящик Пандоры» — оказалось последней его публикацией в «ИК». Алик — за долгие годы сотрудничества в редакции привыкли называть его уменьшительным именем — умер буквально на полуслове, на ходу, на пике творческой активности.

Александр Липков был нашим автором на протяжении, по крайней мере, трех десятилетий. В 70-е и в начале 80-х, работая в «Советском экране», а потом перейдя в Институт искусствознания, он печатался особенно активно, выступая рецензентом наиболее заметных фильмов отечественного репертуара. Он был высоким профессионалом и не брезговал рутинной журналистской работой, даже став доктором искусствоведения. Просто он любил эту работу. Оттого круг его профессиональных интересов, включая академические штудии, оказался поразительно широким. В науке он начинал с изучения экранизаций Шекспира, издал книгу «Шекспировский экран», за что получил докторскую степень, а спустя годы выпустил культурологический хит «Толчок к размышлению, или Все о сортирах».

Научная деятельность постоянно сочеталась с журналистской. Он писал репортажи со съемочной площадки, брал интервью, вел беседы с крупнейшими российскими режиссерами, в конце концов сложившиеся в книги. Всегда имея собственное мнение, в этих работах Алик Липков «умирал» в своих героях, отдавая им право авторства, а себе отводя скромную роль литературного обработчика магнитофонных записей бесчисленных бесед. Он стал корифеем трудоемкого жанра литературных записей, в числе которых — объемные, иной раз и двухтомные творческие биографии и воспоминания Андрея Кончаловского, Сергея Соловьева... Александр Липков — автор единственной книги о творчестве Алексея Германа — «Герман, сын Германа».

Липков был из породы трудоголиков и постоянно осваивал новые творческие пространства. В последние годы он увлекся документальным кино, стал писать сценарии — в содружестве с Андреем Кончаловским созданы телефильмы «Бремя власти. Юрий Андропов», «Бремя власти. Гейдар Алиев», позднее вместе с режиссером Алексеем Колесниковым он сделал двухсерийный фильм для телевидения «Я к вам травою прорасту...», отмеченный престижными фестивальными наградами. Совсем недавно закончена их новая совместная работа «Семь женщин».

...На вопрос редактора: «Нет ли чего новенького?» Алик предложил главу из новой книжки «Ящик Пандоры». Все началось с плановой статьи о компьютерных играх — с обязательного «листажа», каким отчитываются научные сотрудники академических институтов. И опять это была совершенно новая для Липкова территория: «Я так увлекся, что получилась книга!»

Он был увлекающимся человеком. Талантливым критиком и исследователем. Асом нашей профессии.

Мы запомним его таким.

Редакция «ИК»

П У Б Л И К А Ц И И

«Иностранец», режиссер Стивен Спилберг

В марте этого года знаменитый философ и культуролог Славой Жижек побывал в Москве по приглашению Русского института, издательства «Европа» и Фонда эффективной политики. Он прочел курс лекций, одна из которых называлась «Семейный миф Голливуда». С любезного разрешения принимающей стороны и Славоя Жижека мы публикуем аналитические материалы, послужившие теоретической основой кинолекции Жижека в Москве.

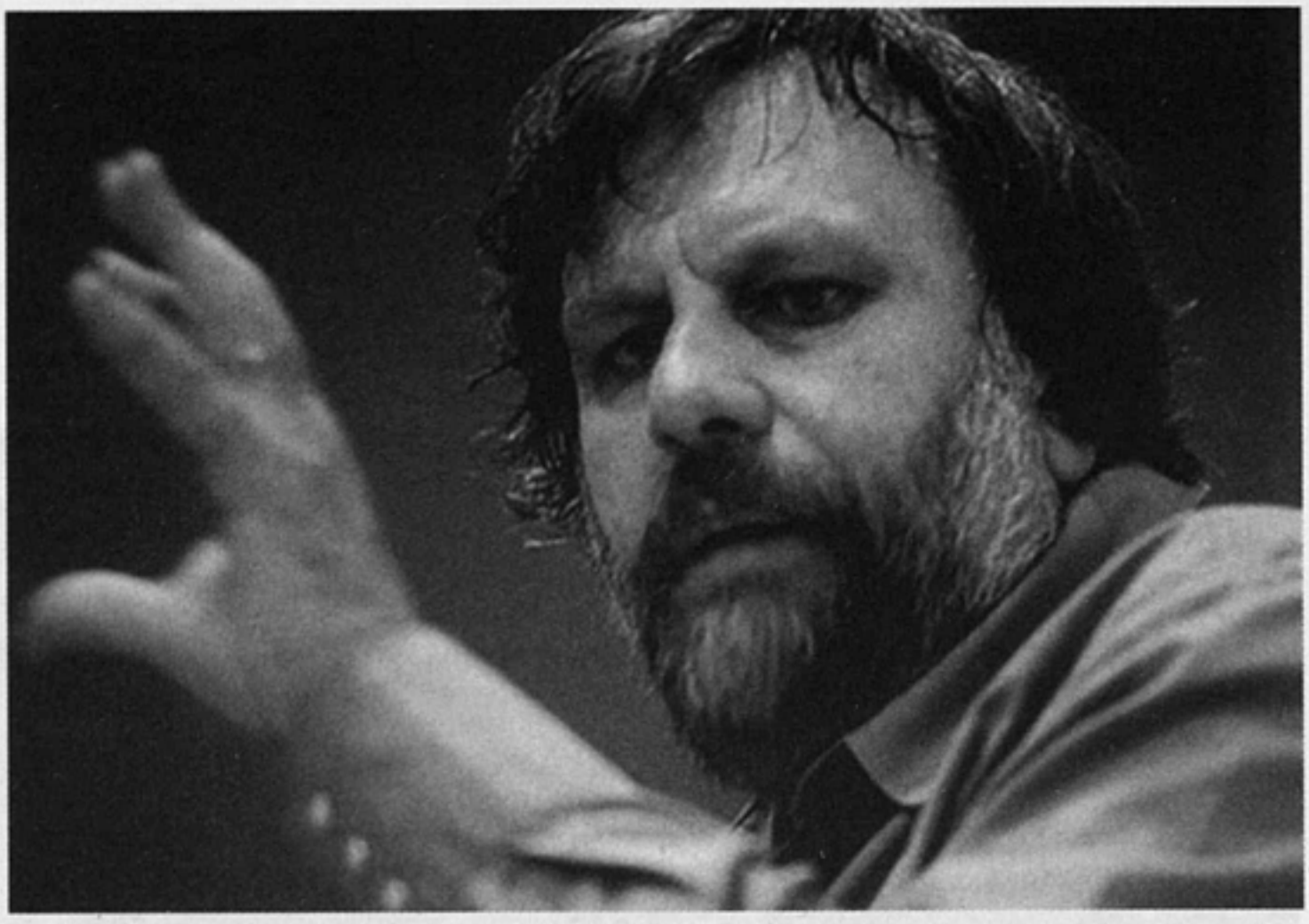
СЛАВОЙ ЖИЖЕК

Семья, либидо и история

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ЗАМЕТКИ

Восприятию исторического Реального в терминах нарратива семьи как фундаментальной идеологической операции было посвящено немало исследований. Истории конфликтов больших социальных групп (классов и т.д.) нередко вписываются в координаты семейных драм. И, безусловно, эта стратегия находит свое предельное выражение в Голливуде, как в высшей степени идеологизированной системе. В типичном голливудском продукте все, начиная с судьбы рыцарей Круглого стола, Октябрьской революции и кончая падением на Землю астероида, интрепретируется в нарративе эдипова комплекса. (Приверженец Делёза не упустит возможности указать на то, что теоретической основой этой фамилиаризации является психоанализ, который и делает ее ключевой «идеологической машиной».)

Майкл Крайтон — последователь Артура Хейли, первого крупного представителя «капиталистического реализма» (его бестселлеры 60-х годов «Отель», «Аэропорт», «Шоссе» и др. всегда фокусировались на определенной сфере производства или услуг; мелодраматический сюжет с подробными описаниями того, как функционирует данная система, оказались неожиданным воскрешением сталинистской классики рубежа 20—30-х годов типа романа Гладкова «Цемент»). В соответствии с доминирующей сегодня политикой страха, Крайтон придал этому жанру постмодернистский окрас техноприлипера. Он настоящий живописец страха — страха перед прошлым («Парк Юрского периода», «Пожиратели мертвецов»), перед нанотехнологичным будущим («Добыча»), перед японским бизнесом («Восходящее солнце»), сексуальной агрессией («Разоблачение»), роботехникой («Западный мир»), медицинской индустрией («Кома»), пришествием чужих («Штамм «Андромеда»»),



Славой Жижек

экологической катастрофой («Государство страха»). Кстати, в последнем романе вводится неожиданный финальный поворот, способный внушить настоящую панику: самые злейшие враги Америки — не кто иные, как защитники окружающей среды, экологисты.

Замечено, что книги Крайтона — это не романы в традиционном понимании: скорее, они представляют собой незаконченные эскизы, наброски сценариев. Но именно это свойство делает их особенно интересными для анализа сегодняшней идеологии: само отсутствие качества, тотально прозрачный способ письма позволяют идеологическим фантазиям самореализовываться в несублимированном чистом виде, в голой форме. Примером может служить «Добыча». В лаборатории, где-то в пустыне Невада, вышел из-под контроля нанотехнологический эксперимент и на свободу вырвалось облако наночастиц — миллионы нанороботов. Это облако, представшее глазам наблюдателей в виде черного смерча, самодостаточно, оно самовоспроизводится, оно обладает разумом и умеет учиться на своем опыте, час от часу эволюционируя. Все попытки уничтожить его терпят крах. Оно запрограммировано как хищник, и его добычей являются люди. Только горстка специалистов в ловушке лаборатории стоит между ними и этой чумой, которая готова обрушиться на беззащитный мир... Как всегда в такого рода историях, «большой сюжет» (катастрофа, грозящая человечеству) переплетается с «малым сюжетом»: отношениями в группе ученых, центральное место среди которых занимает семейная пара с нарушенным ролевым статусом. Джек, от лица которого ведется повествование, возглавлял отдел компьютерного программирования в крупной компании, но стал жертвой коррупционных интриг и был уволен. Теперь он занимается домашним хозяйством, в то время как его жена-трудоголичка Джулия является вице-президентом нанотехнологической компании «Космос», где проводится тот самый эксперимент. Сексуальная, умело манипулирующая людьми, холодная, она является современной версией корпоративной стервы из «Разоблачения». В начале романа Джеку приходится справляться с тремя детьми, обсуждать в супермаркете с другим папашей преимущества «Памперс» над «Хаггис» и подавлять в себе подозрительность насчет верности супруги.

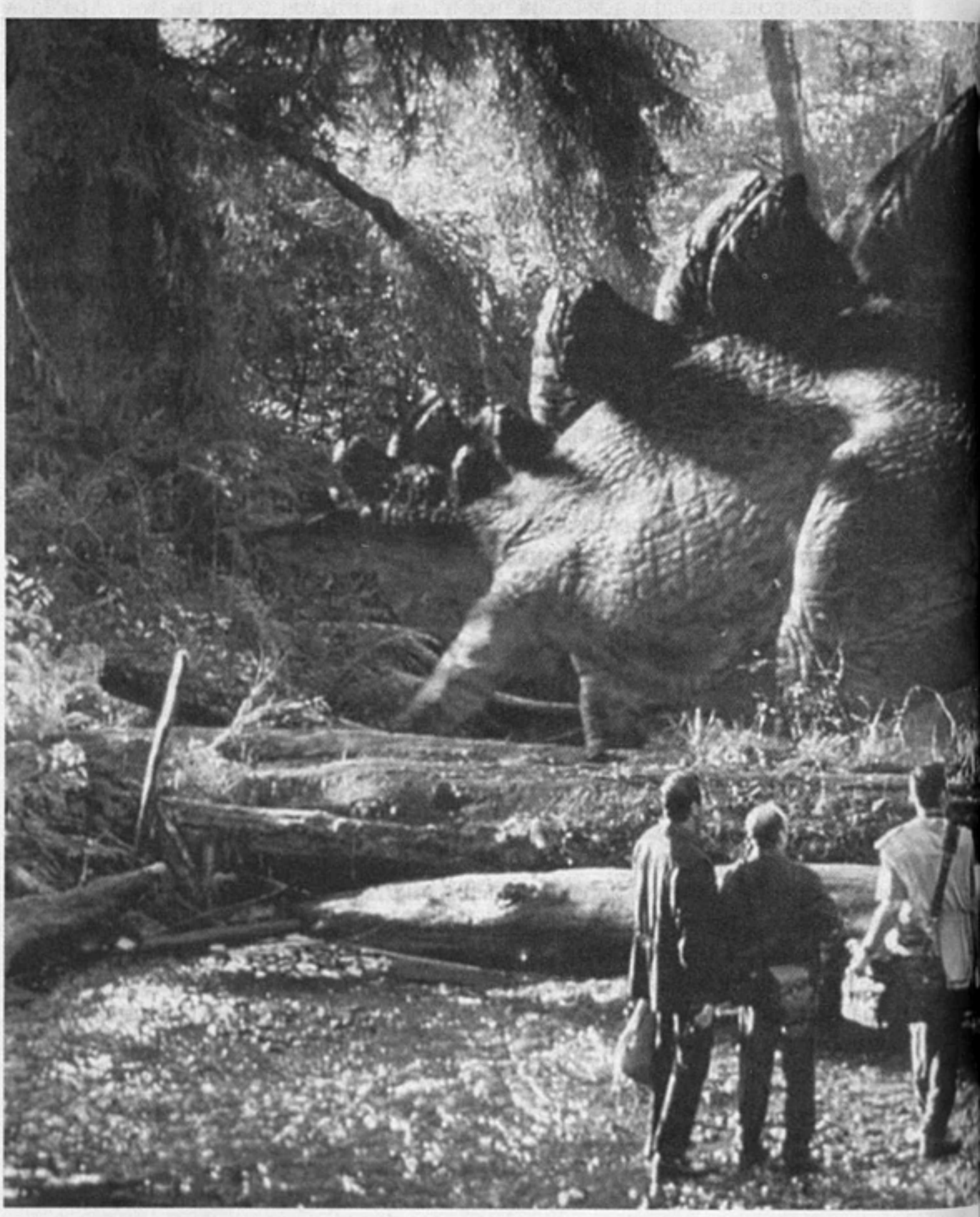
Именно семейные отношения и являются главным содержанием книги: семья — это добыча наночастиц, которые следует понимать как материализацию семейных проблем. Первое, что обращает на себя внимание всякого, кто знает Лакана, это то, как этот смерч напоминает то, что Лакан в «Семи-

наре XI» обозначал словом «Ламелла»: облако неуничтожимо благодаря своей беспредельной пластичности; оно всегда восстанавливается, оно может принимать разные формы; в нем воплощается животное зло и слепое механическое упорство машины. Ламелла — существо чистой поверхностности, лишенное плотности субстанции, бесконечно пластичный объект, который не только постоянно меняет форму, но и может воздействовать на разные органы чувств: представьте себе «нечто», что сначала слышится как что-то звучащее, а потом появляется в виде устрашающе уродливого тела. Ламелла — неделимая, неразрушимая и бессмертная, а точнее, немертвая субстанция, в том смысле, какой этот термин имеет в хоррорах: обладающая не возвышенным духовным бессмертием, а отвратительным бессмертием «живого мертвеца», который после каждой аннигиляции воссоздает себя и идет вперед. Как говорит Лакан, ламелла не существует, а настаивает: это нереальное существо чистого подобия, множество видимостей, камуфлирующих внутреннюю пустоту, и ее статус абсолютно призрачен. Эта слепая неуничтожимая настойчивость либидо — то, что Фрейд назвал «стремлением к смерти», и следует иметь в виду, что в данном случае парадоксальным образом этот фрейдистский термин обозначает свою противоположность — то есть тот тип бессмертия, который проявляется в психоанализе в виде избыточности жизни, стремлении, перехлестывающем пределы (биологического) цикла жизни и смерти, рождения и умирания. Фрейд уравнивает стремление к смерти с так называемой «склонностью к повторению», стремлением повторять болезненный опыт прошлого, который переходит естественные границы организма и продолжает действовать даже после гибели этого организма. Таким образом, ламелла — это «то, что выделяется из живого существа благодаря тому, что оно подвержено циклу сексуальной репродукции»: она предвосхищает сексуальное различие, умножает и репродуцирует себя через асексуальное деление. В кульминационной сцене романа Джек держит в объятиях уже равнодушную к нему Джулию, находящуюся под влиянием облака, от которого получает сверхчеловеческую жизненную силу. «Вдруг Джулия буквально распалась прямо у меня на глазах. Кожа сорвалась с ее раздувшегося лица и тела, превращаясь в потоки частиц, похожих на песчаные смерчи. [...] «Джек, — прошептала она, — Оно меня сжирает». В дальнейшем частицы возвращаются к Джулии и оживляют ее. А потом мы видим одновременно Джулию, сотворенную из частиц, и подлинную, хотя и истощенную, Джулию. Речь в романе идет не о науке, но об одном из фундаментальных фантастических сценариев, или, точнее, о сценарии дезинтеграции связи между фантазией и реальностью, так что в результате мы одновременно наблюдаем фантазию и реальность, Джулию из наночастиц и «реальную» Джулию, как в начальном эпизоде «Бразилии» Терри Гиллиама, где в дорогом ресторане на тарелки кладут неаппетитные кусочки какого-то дерьма, а на стене висит цветная фотография сочного бифштекса, как изображение того, что мы якобы «на самом деле» едим.

Таким образом, смысл «Добычи» заключается в следующем: все (псевдо)научные спекуляции вокруг нанотехнологии — это предисловие к истории о муже, превратившемся в домашнего работника, униженного своей амбициозной и успешной стервой-женой. Неудивительно, что в финале романа воссоздается «нормальная» пара: теперь рядом с Джейком Мей пассивная, но все понимающая китаянка, его коллега, молчаливая и преданная, лишенная агрессивности и тщеславия, присущих Джулии.

Уход в прошлое патриархатной авторитарности — потайной мотив фильмов Стивена Спилберга. Все его ключевые картины — «Инопланетянин», «Империя солнца», «Парк Юрского периода», «Список Шиндлера» — являются вариациями этого мотива. Например, семью, в которую попадает Инопланетянин, оставил отец (о чем мы узнаем в самом начале), и Инопланетянин таким образом оказывается «исчезающим посредником», замещающим отца, покуда в финале не появится «хороший ученый», обнимающий мать семейства, — и тогда Инопланетянин может «улететь домой». «Империя солн-

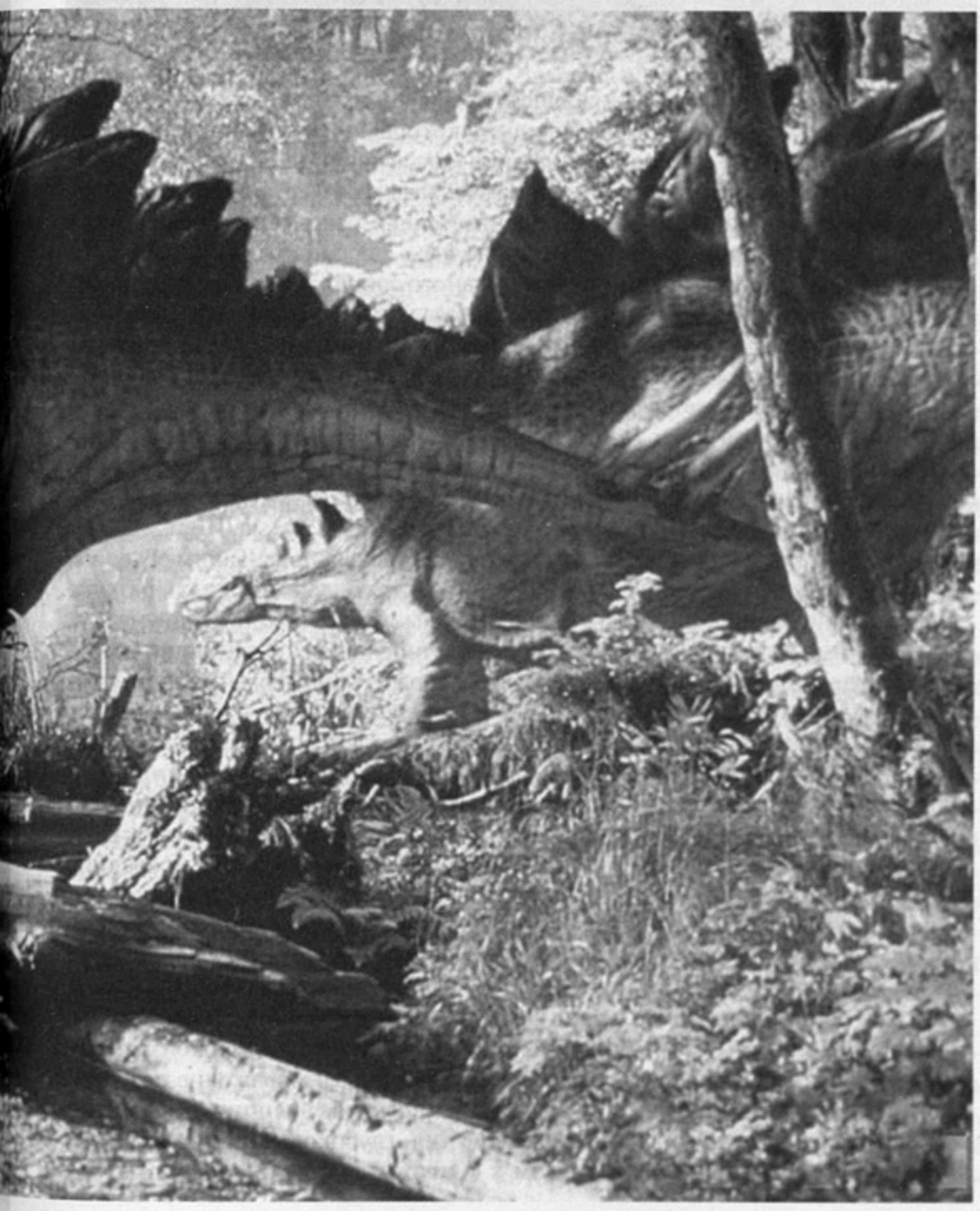
ца» — история мальчика, оказавшегося без семьи во время войны в Китае и выжившего благодаря эрзац-отцу (Джон Малкович). В первом же эпизоде «Парка Юрского периода» мы видим фигуру отца, шутливо грозящего детям костью динозавра. Кость — тот объект, который впоследствии превратится в гигантских динозавров; это дает почву для предположения, что в фантастической вселенной фильма разрушительная ярость динозавров всего лишь материализует ярость отцовского суперэго. Одна небольшая деталь доказывает справедливость этой догадки. Группа преследуемых динозаврами людей спасается на огромном дереве, где, смертельно устав, они засыпают. Во время сна Нейл роняет кость, засунутую за ремень, и эта случайная потеря имеет буквально магические последствия. Прежде чем все уснут, Нейл помирился со своими детьми. А динозавры, приблизившиеся к дереву утром, разбудив спящих, оказались мирными травоядными животными. «Список Шиндлера» в основе своей — римейк «Парка Юрского периода» (и, как обычно бывает, получился он хуже оригинала). Нацисты здесь — те же монструозные динозавры, Шиндлер (в начале фильма) — циничный и беспринципный отец, а еврейское гетто — дети в опасности (их инфантильность в фильме поразительна). Этот фильм — история о том, как Шиндлер посте-

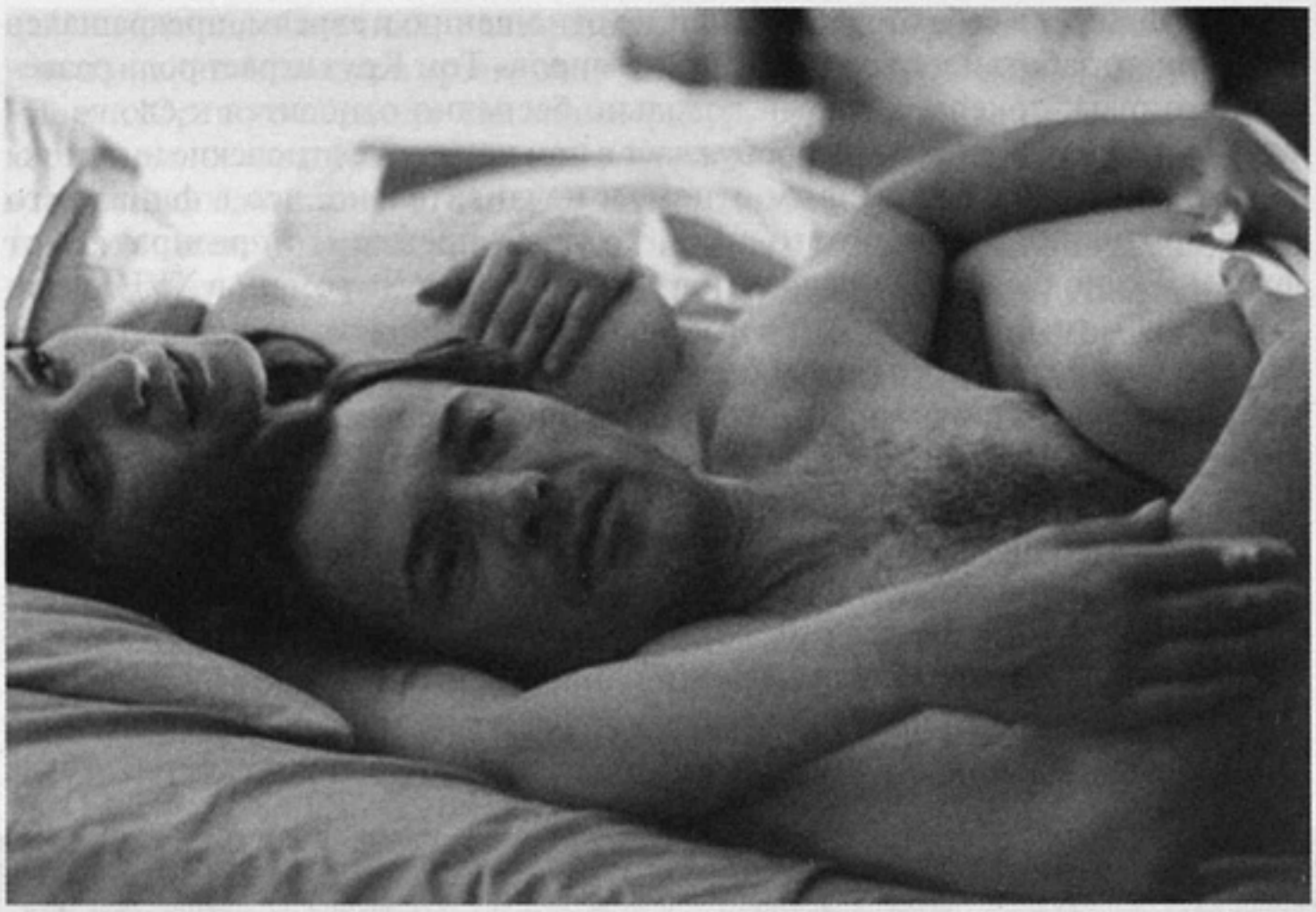


«Парк Юрского периода», режиссер Стивен Спилберг

пенно ощущает в себе отеческий долг по отношению к евреям, превращаясь в любящего заботливого отца. В «Войне миров» Том Круз играет роль разведенного отца, докера, который довольно беспечно относится к своим детям. Вторжение пришельцев пробуждает в нем истинные отцовские инстинкты, он становится заботливым отцом, и неудивительно, что в финале его ждет признание собственного сына, который прежде его презирал. Этот фильм можно было бы снабдить подзаголовком в духе романов XVIII века: «История о том, как отец-рабочий наконец помирился со своим сыном». Можно вообразить себе фильм без кровожадных пришельцев, и тогда останется самая суть этой истории — как разведенный отец-рабочий пытается восстановить уважение своих детей.

Здесь и гнездится идеология фильма. История имеет два уровня повествования: эдипов уровень потерянного и обретенного отцовского авторитета и зрелищный уровень конфликта, связанного с нашествием инопланетян. При этом центр смещается в сторону первого, в то время как второй является всего лишь метафорическим расширением первого. Нюанс в саундтреке фильма подчеркивает превалирование эдипова измерения: атаки пришельцев сопровождаются ужасающим соло тромбона, напоминающим тибетские буд-





«Жизнь других», режиссер Флориан Хенкель фон Доннерсмарк

дийские песнопения, голос умирающего в страданиях отца (в явном контрасте к «красивому» мелодичному фрагменту, который идентифицирует «хороших» пришельцев у Спилберга в «Близких контактах третьего вида»).

Правда ли, что «Титаник» Кэмерона рассказывает о катастрофе корабля, наткнувшегося на айсберг? Давайте внимательно рассмотрим сам момент катастрофы. Она происходит тогда, когда двое влюбленных (Леонардо Ди Каприо и Кейт Уинслет) сразу после любовного соития возвращаются на палубу. Но это не всё. Если бы это было всё, тогда катастрофа стала бы лишь наказанием судьбы за двойное преступление (незаконный сексуальный акт и преступление классовой границы). Гораздо важнее то, что здесь, на палубе, Кейт страстно обещает любовнику, что когда утром корабль достигнет Нью-Йорка, она сойдет на берег вместе с ним, предпочтя бедную жизнь с настоящей любовью притворной любви с богатым мужем. Вот в этот-то момент корабль и напарывается на айсберг, чтобы предотвратить то, что стало бы подлинной катастрофой, а именно — жизнь этой пары в Нью-Йорке. Легко догадаться, что очень скоро нищета разрушила бы их любовь. Таким образом, катастрофа случается, чтобы спасти эту любовь и поддержать иллюзию, что если бы не айсберг, то они жили бы долго и счастливо. Но и это еще не всё. Еще один ключ к тайному смыслу дает последний эпизод с Ди Каприо. Он замерзает в ледяной воде, в то время как Кейт держится на деревянном обломке. Понимая, что теряет его, она кричит: «Я не дам тебе уйти!» — и с этими словами отпускает его руку. Почему? Потому что он сделал свое дело. Иными словами, под маской истории любви «Титаник» рассказывает другую историю — об избалованной девице из высшего общества в кризисе идентичности. Она в растерянности, она не понимает, что с собой делать, и ее новый друг в гораздо большей степени является не любовником, а «исчезающим посредником», чья функция состоит в том, чтобы вернуть ей чувство идентичности и жизненную цель, вернуть ей ее образ (буквально: ведь он пишет ее портрет). И когда его работа закончена, он может исчезнуть. Вот почему его последние слова — это не прощание любовника, а, скорее, послание священника, напутствующее ее на дальнейшую жизнь — быть честной и верной себе и т.п. Это означает, что поверхностный кэмероновский голливудский марксизм (очевидное превосходство низших классов и карикатурное изображение жестокого эгоизма богатых) не должен нас обмануть: под этим внешним сочувствием к бедным лежит другой слой повествования, глубоко реакционный миф, впервые использованный Киплингом в «Отважных капитанах», — о юной

богатой персоне, в критический момент обретающей жизненную силу в результате близкого контакта с полнокровным сильным бедняком. За сочувствием к бедным скрывается вампирическая эксплуатация их.

Кульминационный пункт голливудской процедуры — разворачивания исторических событий в качестве фона образования пары — это фильм Уоррена Битти «Красные», где Голливуд нашел способ реабилитировать саму Октябрьскую революцию, видимо, самое травматичное из всех исторических событий XX века. Как же изображена Октябрьская революция в этом фильме? Джон Рид и Луиза Брайант в глубоком эмоциональном кризисе. Но их любовь возгорается вновь, когда Луиза видит, как Джон произносит революционную речь. Потом они занимаются любовью, и эта сцена монтируется с архетипичными сценами революции, попадающими в резонанс с их сексуальными забавами. Когда Джон входит в Луизу, тут же следует кадр на улице, где революционная толпа останавливает «фаллический» трамвай. Все это происходит под пение «Интернационала». В момент оргазма появляется Ленин, обращающийся к делегатам съезда, и он более похож на мудрого учителя, наблюдающего за любовниками, чем на холодного революционного вождя. Так что даже Октябрьская революция в порядке вещей, если она служит делу сближения пары влюбленных.

В какой степени эта голливудская формула создания пары на фоне исторической эпики характерна для других культур? Давайте взглянем на самих наследников Октябрьской революции. Здесь нас ожидают удивительные сюрпризы (впрочем, может быть, и не столь удивительные, если вспомнить сталинское увлечение «фабрикой грез». Возглавлявший советское кинопроизводство Борис Шумяцкий в 30-е годы посетил Голливуд и под впечатлениями от поездки планировал создание советского Голливуда в Крыму. К сожалению, он оказался «империалистическим шпионом», и план был похоронен вслед за самим Шумяцким). Возьмем знаменитый фильм Чиаурели «Падение Берлина» (1948) — чистейший образец сталинской эпики. Действие фильма начинается в 1941 году, накануне вторжения гитлеровских войск в СССР. Главный герой, сталевар-стахановец, влюблен в учительницу, но он робеет перед ней. Потом он получает Сталинскую премию, и его приглашают на дачу вождя. В эпизоде, который был снят после 1953 года и впоследствии утерян, после официальных поздравлений Сталин замечает, что наш герой нервничает, и спрашивает, в чем причина. Тот признается в своих затруднениях на любовном фронте, и Сталин дает совет, как завоевать сердце девушки: прочесть ей стихотворение и т.д. Вернувшись домой, парень преуспевает в соблазнении девушки. Однако в тот момент, когда он, держа ее в объятиях, готовится упасть с ней в траву, начинают падать бомбы — это 22 июня 1941 года. Далее девушка попадает в плен, и ее отправляют в концлагерь под Берлином. А герой идет в армию, сражается на передовой и там в конце войны находит свою любимую. В финале фильма, когда ликующая толпа освобожденных пленных смешивается с солдатами Красной Армии, на поле поблизости приземляется самолет. Из него выходит Сталин и идет навстречу приветствующей его толпе. В этот момент, как будто снова благодаря помощи Сталина, воссоединяется наша любовная пара. Прежде чем обнять любимого, девушка приближается к Сталину и спрашивает, можно ли ей его поцеловать... Да уж, сегодня таких фильмов не делают! «Падение Берлина» — история воссоединения пары; вторая мировая война служит препятствием, которое следует преодолеть, чтобы обрести любовь, подобно тому как средневековому герою надо было убить дракона, чтобы заполучить томящуюся в замке принцессу. Сталин здесь выступает в роли мага и свата, который мудро помогает паре соединиться.

В фильме-катастрофе Мими Ледер «Столкновение с бездной» (1998) гигантская комета угрожает Земле; через два года она может уничтожить жизнь на нашей планете. В финале фильма Землю спасает группа астронавтов. Только небольшой кусок кометы падает в океан на востоке от Нью-Йорка и поднимает колоссальную волну, которая обрушивается на северо-восточ-

ное побережье США. Комета тоже создает пару, но неожиданную — это инцестуальная пара: молодая, фригидная тележурналистка (Теа Леони) и ее отец (Максимилиан Шелл), который развелся с матерью девушки и только что женился на молодой женщине, ровеснице дочери. Понятно, что этот фильм — драма на тему нерешаемых протоинцестуальных отношений отца и дочери. Комета материализует саморазрушительную ярость героини без сексуального партнера, с травматичной фиксацией на отце, разозленной его женитьбой, неспособной справиться с тем фактом, что он предпочел ей другую женщину. Президент (Морган Фримен), который в телеобращении к нации объявляет о грозящей катастрофе, действует как идеальный контрпартнер отрицательного реального отца, как заботливый родитель (при отсутствии супруги), который предоставляет дочери привилегию задать первый вопрос на пресс-конференции. Связь кометы с темной стороной отцовской власти подчеркивает сюжетный ход, благодаря которому героиня получает доступ к президенту. В ходе журналистского расследования она выявляет финансовые махинации и подозревает, что сам президент вовлечен в сексуальный скандал, поскольку в деле фигурирует некая ELLE, но потом оказывается, что это не женщина, а кодовое имя для обозначения экстренных мер в случае опасности; правительство тратило огромные средства для тайного сооружения, в котором миллионы американцев могли бы найти убежище в случае опасности. Таким образом, приближение кометы — это метафорический субститут отцовской неверности, либидинозной катастрофы, заключающейся в том, что отец девушки нашел себе женщину в обход дочери. Гигантская машинерия вселенской катастрофы включается для того, чтобы молодая жена отца бросила его, и он вернулся к дочери. Кульминация фильма — сцена, в которой героиня воссоединяется с отцом, в одиночестве ожидающим пришествия волны. Когда его накрывает тень волны, дочь бросается к нему на грудь, словно ища защиты, тем самым воспроизводя сцену из детства, и уже через секунду их смывает гигантская волна. Беззащитность героини не должна нас обмануть: она — воплощение злого духа; именно она запускает механизм либидинозной машинерии в повествовании, и сцена ее гибели в объятиях отца — реализация ее тайного желания...

Еще один блокбастер на тему космической катастрофы — «Армагеддон» — тоже фокусируется на инцестуальных отношениях отца и дочери. Только здесь отец (Брюс Уиллис) чрезмерно привязан к дочери. Разрушительная сила кометы воплощает его ярость в связи с любовными отношениями дочери с ее парнем. Разрешение ситуации в этом случает более «позитивно»: отец жертвует собой, чтобы спасти Землю, и таким образом выводится из фильма, чтобы благословить брак дочери с молодым любовником.

«Жизнь других» Флориана Хенкеля фон Доннерсмарка (2006) часто сравнивают с фильмом Вольфганга Беккера «Гудбай, Ленин!», причем в пользу первого фильма, поскольку он якобы корректирует сентиментальную ностальгию последнего, показывая проникновение Штази во все поры частной жизни. Однако действительно ли таков замысел «Жизни других»?

При более внимательном рассмотрении выясняется, что, изображая ужасы коммунистического режима, фильм как раз подлинный-то ужас ситуации и не показывает. Интригу фильма запускает развратный министр культуры, который желает избавиться от видного гэдээровского драматурга Георга Дреймана, чтобы тот не мешал роману с его женой, актрисой Кристой-Марией. Таким образом ужас, вписанный в систему, сводится к персональному случаю, в то время как и без похотливости министра, будь все чиновники системы честными и высокоморальными бюрократами, система не была бы менее ужасной.

Что же касается писателя, у которого министр хочет увести женщину, то если уж он настолько честен и искренне предан коммунистической идее, лично близок верхушке режима (мы узнаем, что жена лидера партии Маргот Хоннекер дала ему книгу Солженицына, запрещенную для чтения обычным гражданам), то почему же он не вошел в конфликт с режимом раньше? По-

«Гудбай, Ленин!», режиссер Вольфганг Беккер

чему он не был подозрителен режиму, как другие знаменитые в мире немецкие писатели от Бертольта Брехта до Хайнера Мюллера и Кристы Вольф? Здесь вспоминается известная формула жизни при коммунистическом режиме: из трех черт — личной честности, искренней поддержки режима и ума можно выбрать только две. Честный и поддерживающий режим не мог быть особенно умным; умный конформист не мог быть честным; честный и умный не мог быть пособником режима. А вот Дрейман обладает всеми тремя чертами. Возникает наивный вопрос: действие фильма разворачивается в 1984 году; где же он был, когда режим не позволил вернуться из поездки в Западную Германию Вольфу Бирманну, когда все известные писатели подписали петицию против этого решения?

Далее. В начале фильма на приеме некий диссидент открыто вступает в конфронтацию с министром — и без всяких последствий, а если такое было возможно, то в чем же ужас режима? И последнее. В «Жизни других» Криста-Мария изменяет мужу, что впоследствии заставляет ее бежать из дома и она попадает под колеса грузовика. На самом деле в подавляющем большинстве случаев именно супруг предавал жену и становился осведомителем. Известна история времен «холодной войны». Вера Ленгсфельд и Кнуд Волленбергер были супругами и имели двоих детей. После падения Берлинской стены, когда Вера, диссидентка из ГДР, получила доступ к архивам Штази, она узнала, что Кнуд, информатор с кодовым именем Дональд, женился на ней по приказу начальства, чтобы контролировать ее действия. Она немедленно развелась с мужем. Кнуд послал ей письмо, объясняя, что хотел на самом деле защитить ее и его предательство было жестом любви. Теперь, когда он умирает от болезни Паркинсона, Вера говорит: «Я простила его». Неудивительно, что в Голливуде собираются поставить фильм об этой истории с Мерил Стрип в роли Веры. Предательство как акт любви — это та формула, которую вывел Джон Ле Карре в своем шедевре «Совершенный шпион».

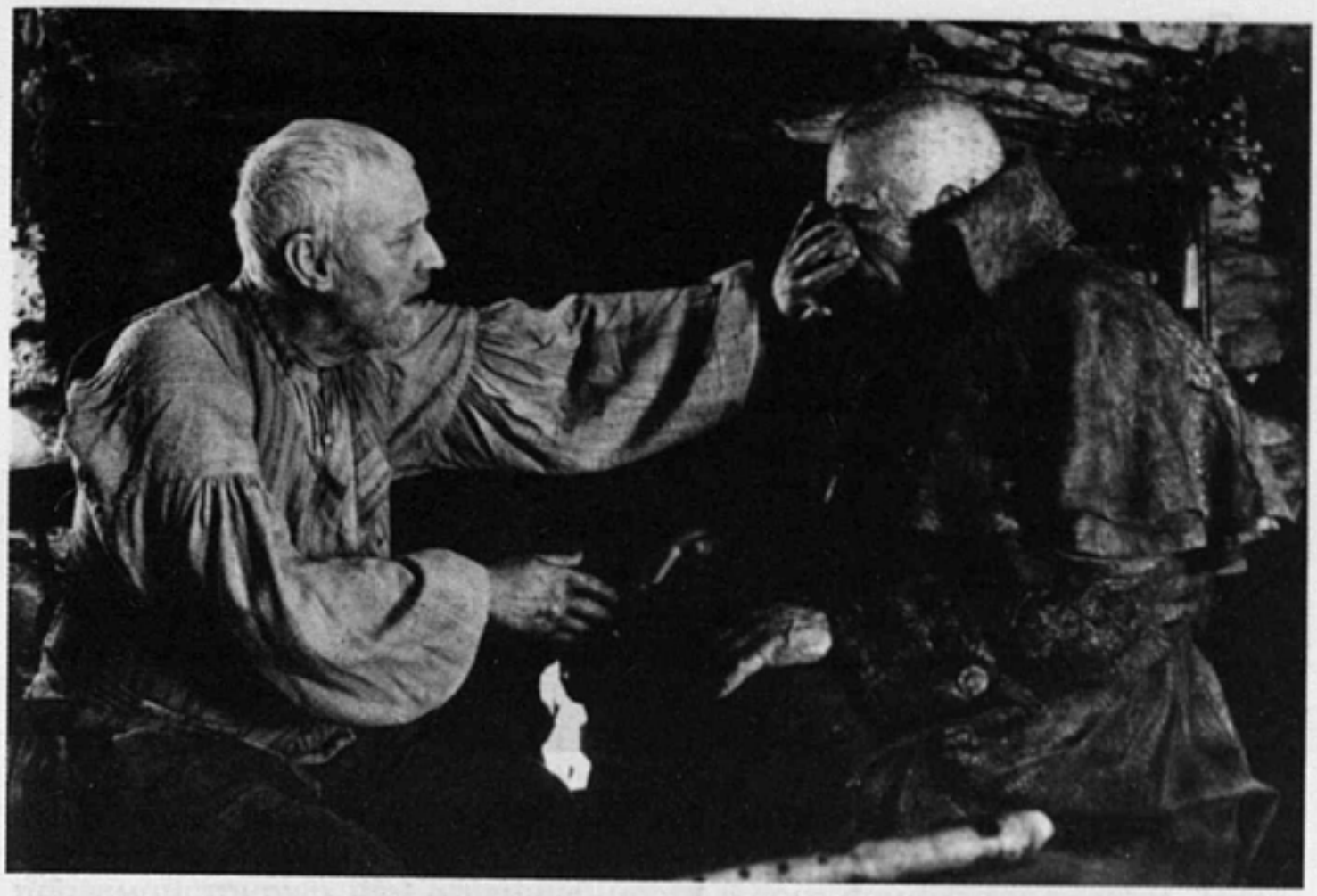
Единственное объяснение неожиданному повороту в фильме «Жизнь других» можно найти, если обратиться к субсюжету фильма. Не является ли его причиной тайный гомосексуальный мотив? В ходе слежки за парой агент Герд Вислер явно почувствовал сексуальное влечение к Дрейману, в результате чего потом решил помочь ему. После падения стены Дрейман получил доступ к своему досье и отвечает взаимностью Вислеру, который теперь работает простым почтальоном, незаметно следя за ним. Итак, мы имеем дело с перевернутой ситуацией: наблюдатель превратился в наблюдаемого. В фина-

ле фильма Вислер идет в книжный магазин, покупает новый роман писателя «Соната для честного человека» и обнаруживает, что он посвящен ему. Здесь иронично обыгрывается финал «Касабланки»: «начало прекрасной дружбы» Дреймана и Вислера и вовремя исчезнувшая женщина — самый что ни на есть христологический жест самопожертвования (недаром героиню зовут Криста-Мария).

По контрасту с этой идиллией внешне поверхностная ностальгическая комедия «Гудбай, Ленин!» открывает гораздо более зловещую реальность (о которой сигнализирует брутальное вторжение Штази в семью после того, как муж героини бежит на Запад). Этот фильм преподносит более мрачный урок, чем «Жизнь других»: никакое героическое сопротивление режиму было невозможно, единственным способом выжить было бегство в безумие, разрыв связи с реальностью.

В марте 2003 года Ватикан сделал заявление, строжайше осуждавшее роман Дэна Брауна «Код да Винчи» как книгу, основанную на лжи и распрост-

«Код да Винчи», режиссер Рон Хоуард



«Франкенштейн Мэри Шелли», режиссер Кеннет Брана

раняющую ложное учение (будто бы Иисус был женат на Марии Магдалине, от этого брака осталось потомство, а священный Грааль — не что иное, как вагина Марии). Вмешательство Ватикана, заставляющее вспомнить времена действия Индекса запрещенных книг, не должно заслонять от нас тот факт, что, несмотря на то, что по форме оно неадекватно (можно даже предположить наличие сговора между Ватиканом и издателем, чтобы обеспечить рост тиражей), по форме оно абсолютно справедливо. «Код да Винчи» предлагает в духе «нью-эйдж» новую интерпретацию христианства с точки зрения уравновешивания мужского и женского начал. Идея книги — вписывание христианства в языческую сексуализированную онтологию. Женское начало священно, совершенство коренится в гармоничном слиянии женского и мужского. Парадокс в том, что в этом случае любой феминист должен поддерживать церковь: только через «монотеистическое» приятие женского означающего рождается то, что, собственно, и называется «феминизмом», женской субъективностью. В свою очередь женственность как утверждение вселенского «женского начала» всегда выступает как подчиненный (пассивный, воспринимающий) полюс, противоположный активному «мужскому началу».

Поэтому триллеры, подобные «Коду да Винчи», являются ключевыми индикаторами сегодняшних сдвигов в идеологии. Герой в поисках рукописи, в которой заключена некая сокрушительная тайна, угрожающая подорвать самые основы христианства; «криминальная» окраска, которая придается благодаря отчаянным и жестоким попыткам церкви утаить этот документ. Тайна сосредоточивается вокруг «подавляемого» женского измерения божественного: Христос был женат на Марии Магдалине, Грааль — тело женщины. Но такое ли диво это откровение? Не была ли плотская связь Иисуса и Марии Магдалины всем известным секретом христианства, его секретом Полишинеля? На самом деле истинно удивил бы нас следующий шаг в этом направлении, открывший нам, что Мария была трансвеститом.

Самое интересное в романе — тот факт, что, как в сериале «Секретные материалы», очень многое (вроде вторжения инопланетян) случается «где-то здесь», в то время как остается незамеченной лежащая под рукой правда, заключающаяся в том, что между двумя агентами, Малдером и Скалли, ничего (то есть сексуальной связи) не происходит. В «Коде да Винчи» сексуальная жизнь Христа и Марии Магдалины — это эксцесс, который камуфлирует отсутствие таковой у их последнего потомка Софи. Она, как современная Дева Мария, девственна, чиста, асексуальна.

«Молодой Франкенштейн», режиссер Мел Брукс

Травма Софи заключается в том, что она стала свидетельницей сексуального акта родителей, который нейтрализовал ее сексуальность. Она как будто попала во временную петлю и присутствовала при собственном зачатии, а потому секс для нее — акт инцестуальный, а потому запретный. И вот появляется Роберт Лэнгдон, который действует как стихийный психоаналитик, задача которого — создать нарративную схему, миф, который позволил бы ей избавиться от этого наваждения не через обретение нормальной гетеросексуальности, а путем принятия своей асексуальности и нормализации ее как части нового мифологического нарратива. В этом смысле «Код да Винчи» принадлежит к той серии произведений, которые мы здесь рассматриваем: это роман (и фильм) не о религии и о тайне церкви, а о фригидной травмированной молодой женщине, которая избавляется от своей травмы благодаря мифу, позволяющему ей примириться со своей асексуальностью.

Мифический характер этого решения окончательно проясняется, если сравнить Лэнгдона с сэром Ли: он стремится раскрыть тайну Марии и таким образом спасти человечество от гнета официального христианства. В фильме этот радикальный мотив исключен; вместо него вводится компромиссное решение: важны не факты (результаты анализа ДНК, подтверждающие родство Софи, Марии и Христа), а вера Софи. Мифическое родство создает новую символическую идентичность Софи; в финале она становится лидером общины. Таким образом, с этой точки зрения «Код да Винчи» остается христианским произведением: через фигуру Софи он связывает плотскую любовь с десексуализованной *агапе* как политической любовью, любовью, служащей для связи людей.

Гегелевское прочтение «Антигоны» часто упрекали в игнорировании вероятного инцестуального измерения в привязанности Антигоны к брату. (Достаточно вспомнить скандальные строки, которые комментаторы, начиная с Гёте, часто опускали как якобы позднейшую вставку. В них Антигона говорит о том, что не пожалеет своей жизни, чтобы похоронить тело брата, — и на это она может пойти только ради него, но никогда ради родителей или детей). Гегель должен был учитывать, что ведь речь идет о семье Эдипа, с которого и начали говорить об инцесте. Однако еще более удивительно то, что с таким же игнорированием этой возможности мы встречаемся и у Лакана, хотя он и настаивает на «исключительности братства». В чем же дело? Леви-Стросс где-то упомянул о североамериканском племени, в котором верили, что все сны имеют сексуальное значение — за исключением тех, где непосредственно фигурировал сексуальный акт. То же самое и с Антигоной: для истинного фрейдиста во всех семьях столь сильная привязанность к брату сигнализировала бы об инцестуальном желании, но не в семье Антигоны, уже маркированной инцестом.

Теперь мы должны перейти к более фундаментальному вопросу. Представляется очевидным, что первой задачей критика идеологии является рассмотрение семейного нарратива в качестве идеологического мифа как экспликации сна, которую следует расшифровать. Однако в соответствии с фрейдовской логикой сновидений бессознательное желание во сне — это не просто нечто, никогда не проявляющееся прямо, искаженное трансляциями в манифестируемый сон-текст, но сам принцип этого искажения. Парадокс в том, что это не просто процесс маскировки смысла сновидения; само бессознательное желание вписывается в этот процесс маскировки, так что в тот момент, когда мы ретранслируем содержание сновидения в выраженный тем или иным образом текст, мы теряем «истинный мотив» сновидения, то есть сам процесс маскировки вписывает в сновидение свою тайну. Пример этой логики можно найти в «Франкенштейне» Мэри Шелли. Согласно традиционной марксистской критике, этот роман концентрируется на связи семьи и сексуальности, чтобы закамуфлировать его истинную историческую направленность: история овнешняется как семейная драма, более масштабные социо-исторические мотивы (от монструозности революционного террора до последствий научно-технической революции) искажены и отрефлексированы как проблемы взаимоотношений Виктора Франкенштейна с отцом, невестой и его собственным творением. Однако простой мысленный эксперимент продемонстрирует нам ограниченность такого понимания романа. Представьте себе ту же самую историю, рассказанную как сюжет про ученого и его эксперимент, но без семейной мелодрамы. Это будет очень скудная история, лишенная сексуального измерения. Говоря словами Фрейда, эксплицитный нарратив подобен сну-тексту, который соотносится со своим истинным референтом, мысле-сном (более масштабным социо-историческим измерением), отражая его в искаженном виде. Но именно через это искажение и проявляет себя бессознательное желание (сексуальные фантазии).

Понятие монструозности в романтизме надо понимать на фоне отмеченного Сэмьюэлом Кольриджем различия между воображением и фантазией. Воображение — это творческая сила, порождающая живые и гармоничные существа, а фантазия — механистичное составление из готовых частей, плохо соответствующих друг другу, в результате чего возникает монструозная комбинация, не обладающая гармоничным единством. В «Франкенштейне» история монстра, сама тема чудовища не сводится к его нарративному содержанию, она переходит свои границы. Выделяют три уровня монструозности/фантазии.

Первый, самый очевидный: чудовище, реанимируемое Виктором, механически составлено из разных частей чужих тел и не обладает гармоничностью организма, далее, как социальный фон романа, возникает революционное движение как чудовищная декомпозиция общества; с приходом нового времени старое гармоничное общество заменяется индустриальным обществом, в котором люди взаимодействуют механически, следуя своим эгоистическим интересам, не ощущая более, что они принадлежат единому Целому, время от времени взрываясь бунтами. Современное общество балансирует между угнетением и анархией; единственная общность, которой можно достичь, это искусственная общность, навязанная брутальной силой.

Наконец, есть сам роман, монструозное, неуклюжее сочетание разных частей, нарративов и жанров.

К указанным трем можно добавить четвертый уровень монструозности — уровень интерпретаций, на которые провоцирует роман. Что означает чудовище? Оно может обозначать чудовищность социальной революции, сыновей, бунтующих против отцов, современного промышленного производства, асексуальной репродукции, научного знания. Это множество возможностей не образует гармоничного целого, они лишь сосуществуют друг с другом.

Где же лежит истина? Настоящий фокус «Франкенштейна» Мэри Шелли — это чудовищность Французской революции, ее перерождение в террор и диктатуру. Мэри и ее муж Перси Биши Шелли глубоко изучали литерату-

ру, посвященную этому событию. Виктор создает своего монстра в том же городе — Ингольштадте, о котором упоминает историк-консерватор Барруэль как об источнике Французской революции (там ее замышляли члены тайного общества иллюминатов). Чудовищность Французской революции была точно описана Эдмундом Бёрком как погубленное государство, воскресшее в облике чудовища: «Из гробницы убитой монархии во Франции восстал огромный, ужасный, бесформенный призрак, какого не рождало еще никакое самое могущественное воображение...»

Мэри Шелли посвятила «Франкенштейна» своему отцу, Уильяму Годвину, известному своими утопическими идеями о будущем человечества. Свои эсхатологические воззрения он суммировал в трактате «Исследование о политической справедливости», в котором предрекал появление нового типа человеческой расы. По его мнению, люди будущего, находясь под научным контролем, будут размножаться не традиционным способом, а с помощью своеобразной социальной инженерии. А вот что говорит в романе Мэри Шелли Виктор: «Новая порода людей благословит меня как своего создателя; множество счастливых и совершенных существ будут обязаны мне своим рождением. Ни один отец не имеет столько прав на признательность ребенка, как буду иметь я».

В 1796—1802 годах имя Годвина ассоциировали с чудовищами — в этот период достигла своего пика консервативная реакция против его идей. Демонизм и гротеск выдвигались в качестве основных обвинений в его адрес. Консерваторы рисовали Годвина натуральным монстром, чьи писания должны быть уничтожены, чтобы Англия не пошла по пути революционной Франции. Гораций Уолпол назвал Годвина «одним из величайших чудовищ, когда-либо фигурировавших в истории».

«Франкенштейн» вряд ли попадает в фокус этой критики; в нем рассказывается история драмы деполитизированной семьи или семейного мифа. Персонажи проигрывают политическую полемику на уровне психологии личности. В 1790-х годах авторы вроде Эдмунда Бёрка предупреждали о появлении коллективного монстра — революционного режима во Франции; после революции Мэри Шелли переводит этот символизм на домашний уровень, пересматривая образ чудовища с точки зрения субъективных повествователей. В результате истинная тема романа отстраняется, становится незаметной. Однако почему все-таки «Франкенштейн» теряет своего подлинного исторического референта? Дело в том, что отношение романа к этому предмету (Французской революции) двусмысленно и противоречиво, и форма семейного мифа помогает нейтрализовать это противоречие, собирая несовместимые отношения как части одной истории. Последующие вариации этого мифа пытались по-своему справиться с противоречиями, которые пытался разрешить исходный миф. Так появилось более пятидесяти киноверсий «Франкенштейна», которые по-разному трансформировали его.

Общее во всех этих фильмах — то, что они воспроизводят базовый запрет романа: ни один из них впрямую не касается политических проблем, в них только рассказывается история семейных отношений.

Однако нельзя не заметить определенной противоречивости самого романа. Его основной мотив чудовищности революции, революции как монстра — это консервативный элемент, форма романа (признания главного героя на пороге смерти) тоже явно относится к популярному во времена Шелли жанру, в котором отразились настроения разочарования в идеях свободы и братства. Но Мэри Шелли идет и наперекор собственному консерватизму: в центральной части книги она предоставляет слово самому монстру, тем самым реализуя свободу слова в самой радикальной форме: мнение каждого должно быть услышано. В этом романе чудовище не просто объект, оно субъективируется автором. Мэри Шелли открывает нам то, что таится у него в голове, и показывает, что значит быть униженным и изгнанным из общества. Таким образом, преступник предстает как жертва, как глубоко оскорбленная личность, жаждущая общения и любви.

Монстр оказывается бунтарем-философом; он объясняет свои поступки в терминах традиционной республиканской идеологии. Источником для его признаний Мэри Шелли послужил труд ее матери, публицистки Мэри Уолстонкрафт, «Исторический и моральный взгляд на возникновение и развитие Французской революции» (1794), где она, соглашаясь с Бёрком и другими консерваторами, что бунтари — это чудовища, решительно настаивает на том, что они в то же время являются порождением общества. Они не живые мертвецы и не восставшие из могил призраки похороненной монархии. Они — продукт угнетения и деспотизма старого режима. Монстр в романе рассуждает, как радикал революционной поры: «Я узнал, что люди превыше всего ставят знатное и славное имя в сочетании с богатством. Можно добиться их уважения каким-нибудь одним из этих даров судьбы; но человек, лишенный обоих, считается за крайне редкими исключениями бродягой и рабом, обреченным отдавать все силы работе на немногих избранных». Здесь Мэри Шелли развивает «диалектику Просвещения» за 150 лет до Адорно и Хоркхаймера. Причем она идет гораздо дальше обычных научных предостережений о том, как научный и политический прогресс может превратиться в кошмар, хаос и насилие, что человек должен сохранять смирение перед лицом таинства творения и не пытаться стать хозяином жизни, что должно оставаться прерогативой Создателя.

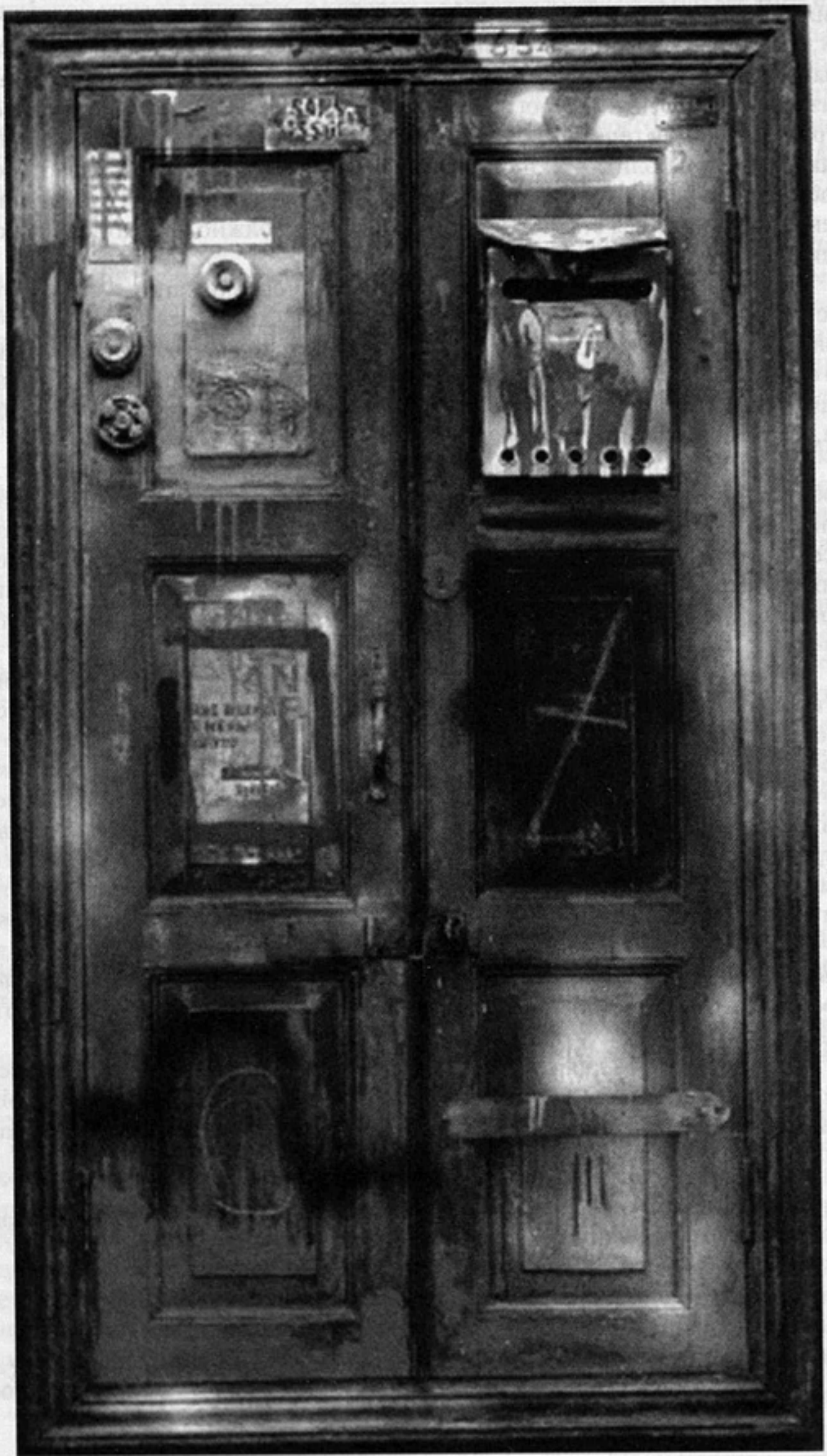
Монстр — это «естественный человек», и его сознание — tabula rasa. Оставленный своим создателем, он вынужден постигать все с нуля через чтение и опыт. Моральная гибель — это не его личное проклятие, а проклятие всего общества, к которому он шел с самыми лучшими намерениями. Его печальная судьба иллюстрирует тезис Руссо об изначально доброй природе человека, которую развращает общество.

Страх перед прогрессом присущ не только консервативной идеологии. Во времена Мэри Шелли он выражался в бунтах луддитов, рабочих, разрушавших машины, в которых они видели средство дальнейшего угнетения. Позднее он воплотился в феминистской критике доминирования мужчин. Сегодня он выражается в предостережениях ученых против попыток создания новых форм жизни, искусственного интеллекта, который может вырваться из-под нашего контроля и обернуться против нас.

И наконец: чей же это все-таки бунт? Это бунт двойной — Виктор бунтует против власти отца, а монстр — против взбунтовавшегося сына. Виктор создает свое творение вопреки патернальному порядку, через асексуальную репродукцию. Это приближает нас к фрейдовскому понятию unheimlich (жуткого). Что же может быть самым unheimlich, внушающим ужас? Инцест: инцестуальный субъект буквально «остается дома», ему не нужно искать партнера на стороне, он вступает в тайную сексуальную связь, которой все мы боимся и стыдимся. Мотив инцеста дважды звучит в «Франкенштейне»: Уолтон пишет свои письма домой не жене, а сестре. В первом издании романа невеста Виктора — его сводная сестра. Желание Уолтона и Виктора покинуть дом и ввязаться в рискованные авантюры исходит не из патологической наклонности, но чтобы избежать соблазна инцеста у себя дома. Дома явно что-то неладно.

Противоречие Мэри Шелли — конфликт между «угнетением и анархией», между репрессивным домом и убийственными последствиями наших попыток вырваться из него. Не в силах разрешить это противоречие, она смогла лишь оставить нам в наследие семейный миф.

Перевод с английского Н.Цыркун



Владимир Янкилевский. Из цикла «Двери»

ЕЛЕНА ДОЛГОПЯТ

Дверь

СЦЕНАРИЙ

Двор у подъезда

Дарья, женщина сорока с небольшим лет, усталая, погруженная в свои мысли, подходит к подъезду. Две молодые мамаши покачивают коляски с младенцами. Дарья улавливает обрывок фразы.

П е р в а я м а м а ш а *(второй мамаше)*. Лук жарить не надо, в этом весь фокус. *(Замечает Дарью, звонко обращается к ней.)* Здравствуйте, Дарья Сергеевна.

Д а р ь я (*устало*). Здравствуй.

Возле подруг она не задерживается. У двери подъезда долго копается в большой, туго набитой сумке со сломанной молнией. Наконец вытягивает ключ. Прикладывает металлическую бляшку к выпуклости в кодовом замке, и дверь отворяется. Мамаши, примолкнув, наблюдают. Когда дверь затворяется за Дарьей, одна из них говорит.

П е р в а я м а м а ш а. Сколько ей лет?

В т о р а я м а м а ш а. Не знаю.

Подъезд Дарьи

Дарья поднимается в лифте, сжимая в руке ключ и рассеянно читая надписи на стенах. Из лифта она направляется к своей двери. Тыкает ключ в замок, но дверь вдруг подается и отворяется сама собой. Дарья растерянно стоит перед приоткрывшейся темной щелью. Недоуменно оглядывается. Никого нет на площадке. Из чьей-то квартиры глухо доносится музыка. Дарья толкает дверь, и она раскрывается шире — в темноту.

Д а р ь я *(тревожно)*. Кто здесь?

За дверью совершенно тихо. Музыка глухо доносится из чей-то квартиры.

Квартира Дарьи

Дарья переступает порог, входит в коридор, но дверь за собой не закрывает.

Д а р ь я. Кто здесь? Саша? Ты?

Тишина. Полумрак. Дарья осторожно ставит на пол сумку. Вздрагивает от ее легкого стука. Быстро идет в комнату, в кухню, распахивает двери в ванную, в туалет. Никого не находит в скромной однокомнатной квартире. Постель в комнате застелена небрежно, в ванной сушится белье. Дарья возвращается в прихожую, захлопывает дверь, поворачивает замок. Включает свет в коридоре, скидывает туфли, надевает тапочки. Направляется в комнату, к телефону. Набирает номер.

Д а р ь я. Саша? Позовите, пожалуйста. Привет, сынок. Ты не заходил ко мне сегодня? Я не знаю зачем, я просто спрашиваю. Странно. Ничего, прос-

то дверь была открыта. Я очень хорошо помню, что я ее запирала. Нет, ничего не пропало. Да и что у меня брать, скажи на милость? Ну, может быть. Может быть. Как у тебя дела? У меня тоже. Хорошо. Целую тебя.

Она кладет трубку, подходит к подоконнику, на котором стоит пепельница. Отворяет форточку. Вынимает из кармана пиджака сигареты и зажигалку. Закуривает. Дым уходит в форточку. Загасив сигарету, Дарья отправляется из комнаты в кухню. Набирает воду в электрический чайник, включает его. Уходит и возвращается с сумкой, которую волочет за ремень по полу. Поднимает сумку и вываливает из нее на стол тетради, ручку, мобильник.

Она проверяет тетради, упражнения по алгебре. Красной ручкой исправляет ошибки, ставит оценки. Чайник закипает, отключается и стихает. Дарья поглощена работой. Слышно, как чиркает по бумаге ручка. Дарья откладывает очередную тетрадь, как вдруг раздается странный звук. Дарья прислушивается. Звук тонкий и тоскливый. Он стихает, но как только Дарья берется за новую тетрадь, возникает опять. Дарья откладывает тетрадь, совершенно бесшумно поднимается. Бесшумно идет из кухни, прислушиваясь к звуку. Он явно доносится из комнаты. Дарья осторожно заходит в нее. Никого в комнате нет. Отворенная форточка покачивается на ветру и поскрипывает тоскливо.

Д а р ь я. Тьфу ты!

Дарья подбегает к форточке, захлопывает. Становится совсем тихо. Дарья поворачивается. Делает решительный шаг и вдруг вновь замирает. Ее взгляд остановлен чем-то. На полу возле стенки валяется маленькая фотокарточка. Даша тихо подкрадывается к ней (как будто та может упорхнуть), опускается на корточки, поднимает, рассматривает. Отворяет нижние дверцы стенки, вынимает толстый, забитый снимками старый альбом. Перелистывает. Некоторые фотографии притягивают ее внимание. В основном, это снимки маленького мальчика. Перевернув несколько страниц, Дарья вкладывает в альбом найденную карточку. На ней изображена сама Дарья, снятая, видимо, недавно на какой-то документ. Дарья набирает номер.

Д а р ь я. Сашу позовите, пожалуйста. Нет, ничего. Извините.

Звонит Саше по мобильному. «Абонент временно недоступен».

Дарья вновь обходит квартиру, тщательно все осматривая. В комнате она раскрывает шифоньер, раздвигает плечики с платьями. На полке лежит чистое белье. Дарья вынимает из-под него документы, немного денег. Пересчитывает. Кладет на место. Из комнаты отправляется в коридор. Открывает встроенный шкаф, здесь висят плащ, пальто, куртка. Подтаскивает табуретку. Забирается на антресоли. Из вороха вещей торчат старые детские санки. Потом заходит в туалет. Сливной бачок подтекает. Дарья поправляет спусковой механизм, вода продолжает течь. В ванной Дарья заглядывает даже в маленький шкафчик, где хранятся мыло, шампунь, зубная паста. Моет руки. Выходит из ванной, прислушивается. Идет в кухню. Вновь садится за тетради. Включает успевший остыть чайник. Закуривает.

Поздний вечер. Работает телевизор. Дарья переключается с канала на канал. Останавливается на одном из каналов. Она смотрит телевизор из постели. Засыпает под него. Будильник тикает на полу.

Из-за занавесок пробивается бледный утренний свет. На экране рассказывают о погоде. Дарья спит.

Тикает на полу будильник. Маленькая стрелка на семи, минутная подходит к двенадцати. Будильник звенит. Дарья ошалело подскакивает.

Она торопливо умывается, запихивает в сумку тетради, мобильный (взглянув, не было ли сообщений и звонков), глотает обжигающий чай.

Одевается. Заталкивает в карман пиджака сигареты, зажигалку.

Смотрит на себя в зеркало. Пристально — глаза в глаза. Поправляет волосы.

Идет в комнату. Выключает телевизор. Проверяет, закрыты ли дверцы шкафов, форточка, нет ли чего на полу, поправляет сбившийся половик.

На кухне заворачивает плотнее кран, выключает из розетки чайник. Гасит оставленный в туалете свет. Еще раз обходит квартиру.

Наконец обувается в прихожей, сумку вешает на плечо. Открывает замок, приотворяет дверь. Гасит в коридоре свет, прислушивается к тишине и выходит из квартиры.

Подъезд Дарьи

Дарья закрывает дверь на замок. Вынимает ключ. Дергает дверь несколько раз. Идет к лифту. Вызывает. Возвращается к двери. Дергает. Лифт открывается, и кто-то из него спрашивает.

Голос из лифта. Вы едете?

Дарья бежит к лифту.

Школа. Классная комната

В классе светло, шумно. Один мальчишка бегает за другим, они прыгают через парты, роняют стулья, от них с визгом шарахаются девчонки. В этом тарараме кто-то совершенно спокойно сидит и читает книжку. Кто-то глазеет в окно, кто-то списывает с чужой тетрадки, кто-то играет на мобильном.

Звенит звонок, шум несколько стихает. Звонок прерывается. В класс входит Дарья. Ребята постепенно рассаживаются. Двое бегавших друг за другом мальчишек раскраснелись, тяжело дышат. Один показывает другому кулак. Тем временем Дарья выкладывает из своей сумки на стол тетради. Оглядывает класс.

Дарья. Контрольную я проверила. Посмотрите ошибки.

Она берет тетради, ходит с ними по рядам и раздает. Ребята раскрывают тетради, смотрят оценки.

Девочка, читавшая до звонка книжку, смотрит в свою тетрадь недоуменно.

Девочка *(восклицает)*. Интересно, почему вы мне оценку снизили?

Дарья. Ты ошиблась в расчетах.

Девочка *(язвительно)*. Боюсь, это вы ошиблись.

Дарья подходит к ней, склоняется над тетрадью.

Дарья *(растерянно и смущенно)*. Прости ради бога.

Девочка торжествует.

Девочка. И всегда после вас от тетради сигаретами пахнет! Противно в руки брать.

Дарья. Извини.

Ребята молчат и смотрят на них; в их молчании — симпатия к Дарье. Дарья выпрямляется, встречается взглядом с одним из мальчишек.

Дарья. Тебе-то я правильно двойку поставила?

Мальчик. Абсолютно.

Дарья. Ступай к доске, разберем ошибки.

Мальчишка встает.

Доска заполняется записями. Записи стираются, исправляются...

У школы

Конец рабочего дня. Ребята расходятся от школы компаниями и поодиночке. Выходят учителя.

Классная комната

Дарья сидит в пустом классе. Пишет в толстую тетрадь план завтрашнего урока. Приоткрывает окно. Курит, разглядывая опустевший школьный двор.

У школы

Она выходит на крыльцо, когда уже никого на нем нет. Пересекает пустой двор. Идет задумчиво. Сумка оттягивает плечо.

Магазин

Дарья входит в крохотный магазинчик. Берет хлеб, булочку, граммов триста колбасы. Запихивает покупки в сумку, хлеб не входит, торчит.

Жуя булочку, Дарья подходит к игровому автомату. Меняет у тетки деньги. Опускает в автомат монету. Играет. Ничего не выигрывает. Вновь опускает монету. Монеты заканчиваются. Она вновь меняет купюру. Последнюю монету проглатывает автомат. Выбрасывает с музыкой выигрыш — ту же монету. И ее Дарья опускает в щель. Автомат заглатывает монету. Дарья поднимает с пола тяжелую сумку.

Улица возле магазина

Дарья идет по улице. Сумка оттягивает плечо.

Ее нагоняет мальчишка на велосипеде.

М а л ь ч и ш к а *(орет)*. Здрасьте, Дарья Сергеевна!

Д а р ь я. Здравствуй.

Мальчишка уже далеко.

Двор Дарьи

Она входит в свой двор. Идет к подъезду. Ставит сумку на крыльцо. Вынимает хлеб. Копается в сумке. Вытаскивает ключ.

Подъезд Дарьи

Лифт открывается, и Дарья выходит на свою площадку. Она останавливается перед своей дверью. Прислушивается. Тихо. Толкает дверь. Заперто. Вставляет ключ в замок, поворачивает. Дети с грохотом и воплями проносятся вниз по лестнице. Дарья вынимает из замка ключ и отворяет дверь.

Квартира Дарьи

Она входит в тихий полумрак. Включает свет, захлопывает дверь. Ставит на пол сумку прислушивается. Все тихо. Дарья скидывает туфли.

Она моет в ванной руки, подмигивает сама себе в зеркале.

Режет хлеб, колбасу. Сковородку ставит на плиту. Включает радио.

Ест яичницу с колбасой прямо со сковородки. Хлебом подбирает растекшийся желток. Звонит телефон. На ходу вытирая масляный рот, Дарья спешит в комнату.

Вбегает в комнату и останавливается на полшаге.

Телефон гремит. Дарья стоит, не в силах двинуться, не в силах отвести взгляд.

На диване сидит неподвижно человек. Его голова запрокинута на спинку, руки лежат безвольно. Взгляд Дарьи задерживается на его изящных крепких кистях, на темных, но уже начинающих седеть волосах. Глаза мужчины полуоткрыты и неподвижны.

Телефон внезапно смолкает.

В тишине стоит Дарья и смотрит на мужчину.

В квартире Дарьи многолюдно. Работает опергруппа. Мертвеца на диване уже нет. Оператор снимает пустой диван, комнату. Эксперты ищут отпечатки пальцев.

В кухне сидят Дарья и следователь. Он перелистывает пузатый фотоальбом. Дарья не может отвести взгляд от раскрытых на столе водительских прав. На снимке изображен ее гость, только здесь у него живой взгляд. Аверченко Иван Сергеевич, 1963 года рождения.

С л е д о в а т е л ь *(про одного из молодых людей на старом снимке)*. Это кто?

Д а р ь я. Сокурсник.

С л е д о в а т е л ь. Чем-то он похож на вашего гостя, не находите?

Дарья сравнивает лицо на правах и лицо на снимке.

Д а р ь я. Не знаю. Я его плохо помню. Мы двадцать лет не виделись. Даже больше. Я не представляю, зачем ему проникать в мой дом.

С л е д о в а т е л ь. Найти какую-нибудь фотографию, к примеру.

Д а р ь я. Не знаю. Его, между прочим, Игорем звали.

Дарья нервно закуривает.

С л е д о в а т е л ь. Все фотографии на месте?

Д а р ь я. Кажется.

Следователь откладывает альбом.

С л е д о в а т е л ь. Ключ вы не теряли?

Д а р ь я. Нет, Я бы сменила замок, если бы потеряла.

С л е д о в а т е л ь. У кого еще есть ключ от вашей квартиры?

Д а р ь я. У сына.

С л е д о в а т е л ь. Еще?

Д а р ь я. Ни у кого. Нет у меня никого, понимаете? Я живу одна. У меня даже подруг нет. Я терпеть не могу все эти бабские разговоры, сплетни.

С л е д о в а т е л ь. Сколько лет вашему сыну?

Д а р ь я. Двадцать. Он уже взрослый человек. Он живет совершенно самостоятельно.

С л е д о в а т е л ь. Квартиру снимает?

Д а р ь я. Да.

С л е д о в а т е л ь. Какие у вас отношения?

Д а р ь я. Обыкновенные.

С л е д о в а т е л ь. Он не мог кому-нибудь ключ передать?

Д а р ь я. Зачем?

С л е д о в а т е л ь. Не знаю.

Д а р ь я. Я понимаю, если бы стояла пустая квартира. Нет, все равно не представляю. Это не в его духе. Он очень рациональный человек. Взрослый, серьезный.

С л е д о в а т е л ь. А где его отец?

Д а р ь я. Он нас бросил, когда Саше три года исполнилось. Его звали Леонид Игнатьев. Бывший подводник. Не знаю, где он сейчас. *(Гасит в пепельнице сигарету, придвигает фотоальбом, быстро перелистывает, несколько фотографий летит на пол, она даже не видит, так нервничает. Показывает на один из снимков.)* Вон он.

Следователь берет фотографию, рассматривает. На ней изображен очень высокий молодой человек. Очевидно непохожий на странного гостя.

В кухню входит один из опергруппы. За ним следует предпенсионного возраста женщина, соседка Дарьи по подъезду. Но порог кухни не переступает. Смущенно останавливается. Дарья смотрит на нее с тревогой. Человек из опергруппы наклоняется к следователю, что-то тихо ему говорит. Дарья прислушивается, но ничего не может разобрать.

С л е д о в а т е л ь *(женщине)*. Войдите!

Та нерешительно, поглядывая на Дарью, входит. Следователь протягивает ей водительские права.

С о с е д к а *(едва увидев фотографию)*. Он! *(Объясняет Дарье.)* Я его позавчера видела. Из окна. Я к окну подошла цветы полить. Он в подъезд входил.

С л е д о в а т е л ь. Сколько было времени?

С о с е д к а. Одиннадцать. Я как раз суп закончила варить.

Д а р ь я. Позавчера? Вчера, наверное.

С о с е д к а. Я еще в своем уме, слава богу, вчера я работала. *(Поясняет следователю.)* Я через сутки.

С л е д о в а т е л ь. А как он обратно выходил, вы не видели?

С о с е д к а. Да нет, я ушла вскоре в парикмахерскую, то, сё, уже под вечер вернулась.

Следователь смотрит на Дарью. Она мучительно думает.

Звонок мобильного. Следователь вынимает из кармана трубку.

С л е д о в а т е л ь. Где? *(Отключает телефон и обращается к сотруднику.)* Нашли его машину. На шоссе.

С о т р у д н и к. Ого! Далековатенько.

Дарья напряженно следит за разговором. Следователь смотрит на нее. Достает из кармана визитную карточку. Передает Дарье. Дарья берет карточку. Смотрит непонимающе.

С л е д о в а т е л ь. Если что-то вспомните, обязательно позвоните. В любое время.

Поздняя ночь. Дарья сидит на кухне, курит. На столе лежит закрытый фотоальбом. Из комнаты доносятся шум, крики. Пол заслежен, затоптан. Валяются несколько фотографий. Дарья гасит сигарету. Уходит из кухни.

Она входит в комнату. Шум и крики становятся оглушительными — орет телевизор. Свет горит. Стулья сдвинуты. На пустой диван Дарья старается не смотреть. Она подходит к телевизору, нажимает кнопку, и становится совершенно тихо. Затем в тишине проступают звуки — у соседей, видимо, вечеринка. Даша подходит к телефону (на диван не смотрит), набирает номер.

Д а р ь я. Саша, привет. Ничего, я одна. Нормально. Может, приедешь? А сколько времени? Я тебя разбудила? Извини. Да нет, нормально, думала, ты приедешь, я же не знала, что так поздно. Нет-нет, все хорошо. Оленьке привет.

Она отключает телефон. Стоит, прислушивается к голосам у соседей. Достает из кармана визитку следователя. Набирает номер, он долго не отвечает. Дарья уже отнимает трубку от уха, когда в ней раздается голос. Дарья поспешно говорит.

Д а р ь я. Я вас не разбудила? Ничего. Хотела узнать новости. Где? Я могу посмотреть? Я вас очень прошу. Я понимаю, но в виде исключения. Мне это важно. Если можете, представьте себя на моем месте.

Квартира Андрея

Плакат не стене: высокий светловолосый человек стоит с гитарой у микрофона. Он не поет и не играет, он, опустив голову, подтягивает струны. Слева, за его спиной, сидит ударник, справа — баянист и саксофонист. Но они — в полутени. Главный на снимке — опустивший голову высокий гитарист.

Дарья отступает от плаката. Следователь стоит возле нее, наблюдает за ее реакцией.

С л е д о в а т е л ь. Около полугода назад этот человек подарил свою квартиру вашему гостю.

Д а р ь я. Каким образом?

С л е д о в а т е л ь. Обыкновенно. Написал дарственную.

Дарья рассматривает фотографии на стене возле плаката. На нескольких больших снимках изображена прелестная молодая женщина.

С л е д о в а т е л ь. Это девушка нашего гитариста.

Дарья медленно обходит просторную квартиру-студию. Следователь идет за ней. Дарья рассматривает книжный шкаф, точнее, крохотную черно-белую фотографию, воткнутую за стеклянную дверцу. На ней — мужчина и женщина.

С л е д о в а т е л ь. Это его родители.

Д а р ь я. Чьи?

С л е д о в а т е л ь. Гитариста. Андрея Николаевича Григорьева. Бывшего владельца этой квартиры. Никогда не слышали его песен? *(Дарья отрицательно мотает головой.)* На любителя.

Дарья рассматривает гитару в кресле.

С л е д о в а т е л ь. И гитара его. Здесь все его — и шкаф, и одежда в этом шкафу *(подходит к встроенному книжному шкафу, откатывает дверцу и показывает плечики с яркой одеждой)*, и диван, и музыкальный центр, и домашний кинотеатр...

Он показывает все это Дарье, как заправский экскурсовод.

Кухня отделена от жилого пространства высокой стойкой. Они проходят

за стойку, и Дарья с любопытством рассматривает новейшей модели плиту (она похожа на космический модуль; старая плита на кухне Дарьи по сравнению с этой — ископаемое). В кухне, как и во всей квартире, очень чисто, лишь на столе — следы недавнего пребывания человека: чашка с недопитым кофе, тарелка с засохшими крошками.

С л е д о в а т е л ь. Это единственные следы, которые здесь оставил ваш гость. При том что он прожил здесь почти полгода.

Д а р ь я. А где прежний хозяин?

С л е д о в а т е л ь. Исчез в неизвестном направлении. Оставив вашему гостю всю мебель и даже носильные вещи. Но главное — гитару. Это уж совсем ни в какие рамки не лезет. Ведь для него гитара поважнее любимой девушки.

Дарья идет из кухонного пространства в жилое. Следователь направляется за ней. Дарья, как сомнамбула, завороженно разглядывает чужую квартиру. Вновь останавливается у плаката. У фотографий. Подходит к широкому окну.

Видны железная дорога, платформа, осенний парк за ней. В окнах дальних домов отражается солнце. Прозрачный лунный диск отчетливо прорисован в еще дневном небе.

С л е д о в а т е л ь. Ну, что? Стало вам легче?

Д а р ь я. Не особенно.

Площадка у квартиры Андрея

Из квартиры выходят Дарья и следователь. Следователь запирает дверь. Соседняя дверь вдруг открывается. Появляются соседи Андрея — сначала жена, за ней робко выглядывает муж.

Ж е н а. Здравствуйте.

С л е д о в а т е л ь *(опечатывая дверь)*. Здравствуйте.

Ж е н а. Нашли труп?

С л е д о в а т е л ь. Чей?

Ж е н а. Андрея. Я просто уверена, что этот новый жилец его убил. Я бы на вашем месте с девушкой Андрея поговорила. Я бы ее спросила, зачем она ходила к новому жильцу. Мой благоверный видел.

М у ж *(из-за спины жены)*. Один раз.

Ж е н а. Он видел один раз, а сколько она ходила, неизвестно.

Двери лифта отворяются. Из него на площадку выходит невысокий пожилой человек в белом плаще — Дмитрий Яковлевич. Он видит людей у дверей Андрея, а главное, печать на дверях. Все смотрят на него.

Д м и т р и й Я к о в л е в и ч. Простите, это какой этаж?

Ж е н а. Седьмой.

Д м и т р и й Я к о в л е в и ч. Вечно я не на ту кнопку нажимаю.

Он направляется к лестнице. Дарья обращает внимание на коричневые крапины на его светлом плаще. Дмитрий Яковлевич поднимается на следующий этаж.

С л е д о в а т е л ь *(соседям, направляясь к лифту)*. Будьте здоровы.

Дарья неуверенно идет за ним.

Ж е н а. Надеюсь, все выяснится.

С л е д о в а т е л ь *(нажимая кнопку и отворяя двери лифта)*. Да, конечно.

Они с Дарьей входят в лифт.

Дарья и следователь стоят друг против друга в плавно идущем лифте.

С л е д о в а т е л ь. Только вряд ли что-то выяснится, разве что само собой. Следствие закрыто. Ваш гость умер своей смертью, состава преступления нет, прежний жилец мог в монастырь уйти, это его дело, в конце концов.

Лифт останавливается на одном из этажей. Двери открываются. Но на площадке никого нет. Двери закрываются, лифт продолжает движение.

Д а р ь я. От чего он умер?

С л е д о в а т е л ь. Тромб оторвался.

Ночной клуб

Музыканты на небольшой сцене стоят примерно так же, как на плакате. Гитарист Андрей, опустив голову, подтягивает струны. Вспышка. Фотограф отступает в сторону. Андрей перебирает струны. Поднимает голову. Говорит в микрофон.

А н д р е й. Поехали.

Аплодисменты, свист. Первым вступает баян. Зал полон. Снуют официанты. Парочка целуется. Среди гостей — Дмитрий Яковлевич. Он за столиком один. Официант подходит и ставит с подноса на его столик бутылку и рюмку. Обращает внимание на букет роз, лежащий на свободном стуле.

О ф и ц и а н т. Поставить в воду?

Дмитрий Яковлевич отрицательно мотает головой. Он не сводит глаз с Андрея.

А н д р е й *(поет)*.

И он понимает, что не причинил
Никому боли,
Никто не заметил его исчезновения,
Он вновь может исчезнуть,
И исчезнет время,
Вернее — остановится,
Как в сказке об остановленном времени.
Они не узнают, что его нет, —
Застывшие фигуры в янтарном временном сгустке.
Он может вернуться,
Но откуда — куда?
Его нигде не ждут.
Больно и страшно только ему, ему
Одному во всей неподвижной вселенной,
Сделать выбор — убить половину пространства,
Половину души умертвить
И таскать этот мертвый кусок
До конца лет.

Улица возле клуба

Глубокая ночь. Фонарь освещает тополиные ветки. Набухшие почки. Липкая чешуя усыпала асфальт. Переступает с ноги на ногу Дмитрий Яковлевич. Он держит букет. Служебная дверь отворяется, выходят, переговариваясь, музыканты.

А н д р е й *(за кадром)*. Ты слишком гладко ведешь. Это должно быть неровно, как будто пьяный сосед сидит на лавочке, подбирает мелодию, а пальцы его не очень слушаются. И мелодия кажется знакомой-знакомой, очень близкой, только никак не можешь уловить, что это, откуда.

Дмитрий Яковлевич шагает навстречу музыкантам.

Д м и т р и й Я к о в л е в и ч *(Андрею, протягивая роскошный букет)*. Здравствуйте.

А н д р е й *(смущенно смотрит на букет)*. Здравствуйте.

Д м и т р и й Я к о в л е в и ч. Возьмите, пожалуйста, не обижайте.

Андрей принимает розы, растерянно взглянув на товарищей. Один из них, ударник, прощально машет рукой и уходит в темноту.

Д м и т р и й Я к о в л е в и ч. Я вас с 1985 года слушаю.

А н д р е й. Очень приятно.

Д м и т р и й Я к о в л е в и ч *(немного заикаясь от волнения)*. Вы мне фактически жизнь спасли своими песнями... *(Слышно, как заводится мотор машины.)* Меня тогда жена бросила и ребенка забрала, я думал, с собой покончу...

Баянист касается плеча Андрея. Андрей оборачивается.

Б а я н и с т. Пока.

А н д р е й. Пока.

Саксофонист на прощание поднимает ладонь. Они с баянистом уходят. Слышно, как уезжает машина.

Дмитрий Яковлевич. Я часто хожу на ваши выступления.

Андрей. Вот отчего мне лицо ваше знакомо.

Дмитрий Яковлевич. А вы видите лица в зале?

Андрей. В общем. Я же в маленьких залах работаю, по клубам.

Дмитрий Яковлевич. Я знаю, что вы даете частные концерты.

Андрей. Иногда.

Дмитрий Яковлевич. Сколько вы берете?

Андрей. По-разному.

Дмитрий Яковлевич. Я готов заплатить по максимуму и даже больше. *(Он торопится договорить, так как Андрей явно собирается возразить. Перебить его невозможно.)* Дело в том, что у меня день рождения в сентябре, еще не скоро, но я специально заранее, у вас ведь все на год вперед расписано, наверняка, может, найдете щелочку для меня, мне пятьдесят исполняется, не шутка, полвека прожил на свете...

Андрей. Я не знаю, буду ли я в Москве в сентябре.

Дмитрий Яковлевич. Умоляю, не отказывайте.

Андрей. Я не отказываю, я просто не могу ничего обещать. Давайте, вернемся к этому разговору позже.

Дмитрий Яковлевич. Когда?

Андрей. Не знаю.

Дмитрий Яковлевич. Простите. Вы, наверное, устали, а я налетел на вас совершенно бесцеремонно. Извините ради бога. Но я могу надеяться?

Андрей. Да. Наверное.

Дмитрий Яковлевич. До свидания. И простите меня еще раз.

Андрей. Будьте здоровы.

Дмитрий Яковлевич. До встречи.

Андрей. Спасибо за цветы, очень красивые.

Андрей уходит. Дмитрий Яковлевич смотрит ему вслед. Замечает вдруг, что на светлый плащ нападали липкие тополиные чешуйки. Брезгливо их снимает, но следы все равно остаются. Растирает и нюхает липкие пальцы, закрывает глаза, наслаждаясь запахом.

Андрей входит за ограждение стоянки. На ходу отключает сигнализацию в большой красивой машине. Фары машины мигают. Андрей садится за руль. Цветы кладет на заднее сиденье. Секунду сидит неподвижно, отдыхая. Включает мотор. Медленно трогается. Шлагбаум поднимается, и Андрей выезжает со стоянки. Проезжает мимо служебного входа. Дмитрия Яковлевича там уже нет. Безлюдно. На шины налипает тополиная чешуя. Андрей выезжает на дорогу.

Улицы Москвы

Андрей гонит на большой скорости. Глубокая ночь, час самый глухой, машин очень мало, дорога почти свободна.

Он останавливается у одного из маленьких круглосуточных магазинчиков уже почти на окраине. Выходит из машины, направляется в магазинчик.

В магазинчике

Ярко горит свет. Продавщица за прилавком читает книгу.

Андрей осматривается.

Старик разглядывает бутылки. Перегибается через прилавок, вглядывается в ценники, бормочет.

Старик. Сто шестьдесят, ни фига себе, кто ж такое придумал, сто шестьдесят, семьдесят девять, это еще ничего, это жить можно...

Продавщица переворачивает страницу. Андрей заглядывает в ее книгу. «Море плескалось о борт, судно покачивалось, койка была слишком узкая, он притиснул ее к стене, и от этого она слышала шум моря не ушами, а позво-

ночником и не могла расслабиться. Его руки слишком торопились. Выстрел раздался...»

А н д р е й. Простите...

Как будто он выстрелил, а не сказал, так она вздрогнула.

П р о д а в щ и ц а. Ах!

А н д р е й. Мне пачку печенья и бутылку простой воды без газа.

Ее глаза сами собой возвращаются к тексту, она дочитывает абзац: «...Выстрел раздался, его руки замерли. Стояла тишина. Море волновалось». Она откладывает книгу, поднимается, все еще не отводя глаза от страниц. Движется, как во сне. Подает Андрею печенье и воду, отсчитывает сдачу. Старик все бормочет свое.

С т а р и к. Четыре сотни с полтиною. Неужели берут? С ума мир сошел... Девяносто... Это еще ладно, это по-мирному...

Продавщица садится на свой стул, берет книгу и снова погружается в чтение.

Дорога за Москвой

Андрей выезжает из Москвы и гонит по пустому шоссе. Сбавляет скорость и поворачивает к заправке. Пока заливают бензин, он ест печенье и запивает его водой из бутылки.

Раннее утро

Андрей уже далеко от Москвы: вокруг шоссе зеленеющие поля в прозрачной предутренней дымке. Дачный поселок пролетает за окном. Весенняя в зеленом тумане роща. Городишко. Кто-то уже копается на огороде. Андрей включает музыку. Смотрит на часы. Начало шестого. Машин на шоссе становится побольше. На обочине стоят, разинув капот, старые «Жигули». Парень машет рукой, пытается кого-нибудь остановить. Андрей притормаживает. Парень бежит к нему. Андрей опускает стекло.

П а р е н ь. Слушай, командир, подвези мою тещу до поворота, будь другом! Я уже вызвал братана, он едет, но она не дотерпит, ей срочно сериал свой смотреть надо, понимаешь! Если не успеет, сожрет.

А н д р е й. Далеко до поворота?

П а р е н ь. Три километра всего, будь другом.

А н д р е й. Меня-то она не сожрет?

Т е щ а. Тощий больно.

Теща подошла незаметно. Ей немного за пятьдесят, но она уже обрюзгла, лицо мрачное. Андрей привстает и отворяет ей заднюю дверцу. Она плюхается на сиденье всем весом, шарахает дверцей.

А н д р е й *(кивая парню и трогаясь)*. Можно бы и помягче.

Т е щ а. Что?

А н д р е й. Моя машина любит нежное обращение.

Т е щ а. Еще бы.

Андрей усмехается, выруливает на первую полосу и прибавляет скорость.

А н д р е й. Все любят нежное обращение — вещи, звери, люди.

Он смотрит в зеркальце на тещу. Она мрачно разглядывает букет. Андрей переводит взгляд на дорогу. Останавливается. Поворачивается к теще. Она протягивает ему десятку.

Т е щ а. Достаточно?

А н д р е й *(усмехается)*. Не уверен.

Т е щ а. Вот люди! Чем богаче, тем жаднее!

А н д р е й. С чего вы взяли, что я богатый?

Т е щ а. Да от твоей тачки за пять километров такими деньжищами несет.

А н д р е й. Это не моя тачка.

Т е щ а. Да? Ты ее угнал, что ли?

А н д р е й. Несомненно. Я в бегах. Я знаменитый маньяк-убийца, специализируюсь на пожилых злобных тетках.

Теща замирает; в глазах ее смятение и страх.

А н д р е й *(очень серьезно)*. Но я небольно убиваю, и крови мало.

Теща хватается за ручку дверцы, трясет, выламывает.

А н д р е й. Спокойно.

Андрей приподнимается, тянет через сиденье руку. Теща шарахается от его руки, вскрикивает, уколовшись о розы. Андрей, глядя ей в глаза, нажимает кнопку, и дверца отворяется. Теща вываливается на улицу.

Андрей мягко закрывает дверцу и опускается на место.

Теща бежит, торопится за поворот. Под насыпью болотце отражает синее небо.

Андрей трога́ется. Едет очень медленно.

За поворотом стоит дом с садом, ослепительно цветут яблони, белье сохнет на веревке. Теща бежит к калитке...

Андрей прибавляет скорость, включает музыку, его настроение явно улучшилось.

День. Дорога

С кем-то Андрей мчится наперегонки, затем наскучивает, он сбавляет скорость, машина, за которой он гнался, уходит вперед. И настроение у него сбавляется. Едет он уже совсем тихо... тащится...

У придорожного кафе

Андрей останавливается. Выключает музыку. Из машины выходить не спешит. Берет мобильный. Выбирает из списка имен: «Катя». Звонит.

А н д р е й. Привет, милая. Как ты? Ну слава богу, а то я волновался. Не смогу сегодня. И завтра. Да ничего страшного. Я перезвоню. Не скучай. Целую.

Он отключает телефон, смотрит на пробегающие мимо машины. Выходит из своей машины, ставит на сигнализацию, идет в кафе.

В кафе

Андрей сидит за столиком в полупустом кафе, ест вяло, без аппетита. Разглядывает посетителей.

Мужики-дальнобойщики сидят вчетвером за одним столом. На их столе много тарелок. Едят мужики с удовольствием и с удовольствием же хохочут над тем, что один из них рассказывает рокочущим голосом.

Жалкий человек робко входит в кафе. Голодными глазами оглядывает столики, видит на одном из них неубранную посуду с остатками еды, обходит подальше шумных дальнобойщиков, садится за примеченный столик. Придвигает тарелку с недоеденным супом, берется за ложку.

Андрей следит за ним, как завороженный.

Жалкий человек доедает суп, хлебной корочкой вылизывает тарелку. Сжевав хлеб, берет салфетку, «культурно» промокает рот, вытирает пальцы. Насытившись, он расслабляется, садится свободнее, взгляд его становится не затравленным, а ленивым. Похоже, он слегка опьянел от еды. Ленивый взгляд натыкается на любопытный взгляд Андрея.

Жалкий человек поднимается и направляется к столику Андрея. Приподнимает несуществующую шляпу.

Ж а л к и й ч е л о в е к. Можно?

А н д р е й. Пожалуйста.

Человек отодвигает стул и садится. Андрей придвигает ему свою тарелку, почти полную, но жалкий человек отрицательно качает головой.

Ж а л к и й ч е л о в е к. Благодарю, сыт.

А н д р е й. Двумя ложками сыты?

Ж а л к и й ч е л о в е к. А мне много не надо.

Андрей принимается за чай.

Ж а л к и й ч е л о в е к. Выпить не хотите?

А н д р е й. Я за рулем.

Ж а л к и й ч е л о в е к. А я бы не отказался.

Андрей допивает чай и отставляет стакан.

Ж а л к и й ч е л о в е к. Эх-ма, была бы денег тьма, купил бы я велисапед.

А н д р е й. Сто рублей вас устроит?

Ж а л к и й ч е л о в е к. Более чем.

Андрей вынимает из бумажника купюру и кладет на стол перед жалким человеком.

А н д р е й. Вы не актером случайно были... в прошлой жизни?

Ж а л к и й ч е л о в е к. Не помню. Очень может быть. Впрочем, мне сдается, что я был простым советским инженером. Но это, наверное, не в прошлой жизни, а в позапрошлой. *(Он берет купюру, складывает ее вдвое, затем вчетверо, прячет в карман. Руки слегка подрагивают.)* Благодарю.

А н д р е й. Не за что.

Ж а л к и й ч е л о в е к. Вы меня спасли.

А н д р е й. Не уверен.

Ж а л к и й ч е л о в е к. Во всяком случае, не погубили.

Он встает, наклоняет в прощальном поклоне голову, разворачивается и направляется к выходу.

Кто-то из дальнобойщиков, очевидно, заканчивает рассказ.

Д а л ь н о б о й щ и к. ...а она отвечает: «Опять — двадцать пять»...

Дальнобойщики хохочут.

Андрей поднимается.

У придорожного кафе

Андрей подходит к машине, на ходу снимает ее с охраны. Садится. Трогается. Обгоняет идущего по обочине жалкого человека. Тот приподнимает несуществующую шляпу.

Поздний вечер. Маленький город

Андрей сворачивает с шоссе. На придорожном щите обозначено название городка, в который он въезжает. Дорога узкая, раздолбанная, освещена скудно, приходится совсем сбавить скорость и пробираться осторожно. Машина то скатывается в яму, то выбирается из нее.

Яркая машина Андрея выглядит на этой убогой окраине чужеродным, инопланетным телом. По обе стороны дороги — домишки с огородами. Несмотря на позднее время, кто-то вскапывает грядки. Завидев машину Андрея, останавливается, смотрит ей вслед.

В салоне бормочет радио, свет фар выхватывает бездомную псину, она трусит вдоль дороги. Андрей объезжает колдобину, сворачивает.

Дорога становится получше, появляются пятиэтажные дома. Прохожих нет, ночные улицы пустынны.

Еще один поворот, и Андрей совсем сбавляет скорость, вглядываясь в здания. Навстречу воющими ослепительными снарядами пролетает несколько мотоциклов.

У простого здания с темными окнами Андрей останавливается. Выбирается из машины.

У поликлиники

Андрей поднимается на широкое крыльцо. Подходит к дверям с табличкой «Поликлиника». Дергает запертую дверь. Возвращается в машину. Ставит будильник на восемь утра. Опускает спинку сиденья. Выключает в салоне свет. Устраивается поудобнее, засыпает.

Кто-то из ночи заглядывает в машину. Вплотную придвигает лицо к стеклу. Смотрит на Андрея пристально черными, страшными на бледном лице гла-

зами. Андрей машет рукой, отгоняя заглядывающего. Рука со звоном ударяется о стекло. Андрей просыпается.

Утро

Звенит будильник. Мальчишка бежит от машины. Мать кричит на него с крыльца поликлиники. Мальчишка подбегает к ней. Она хватает его за руку, дает подзатыльник. Отворяет дверь и входит с мальчиком в поликлинику.

Андрей поднимается с сиденья. Трет глаза, трет небритые щеки. Достает из бардачка бритву, включает ее, поворачивает зеркальце, бреется. Смотрит на себя внимательно, отчужденно.

Поликлиника

Андрей входит в поликлинику. В регистратуру томится внушительная очередь.

А н д р е й *(немолодой женщине)*. Вы последняя?

Она кивает. Андрей разглядывает плакаты на стенах: о профилактике гриппа, о первых признаках болезней, о микробах, обитающих буквально повсюду. За ним уже заняли очередь несколько человек. Немолодая женщина перед ним говорит по мобильному.

Н е м о л о д а я ж е н щ и н а. Ты позавтракал? Кашу ел? Я же специально тебе оставила. Ну что мне с тобой делать прикажешь?..

Очередь продвигается. Слышен чей-то возмущенный вопль.

П е р в ы й г о л о с *(за кадром)*. Куда без очереди?

В т о р о й г о л о с *(за кадром)*. Я инвалид!

П е р в ы й г о л о с *(за кадром)*. Я тоже инвалид!

Н е м о л о д а я ж е н щ и н а *(отключив мобильный и оглядываясь за поддержкой к Андрею)*. Совсем обнаглели.

Он кивает.

Н е м о л о д а я ж е н щ и н а. Вы что такой бледный? Вам плохо?

А н д р е й. Все нормально. Просто устал.

Н е м о л о д а я ж е н щ и н а. Хотите, я вас пропущу?

А н д р е й. Ни в коем случае.

Очередь продвигается.

Немолодая женщина перед Андреем склоняется к окошку регистратуры.

Н е м о л о д а я ж е н щ и н а. Мне к лору, пожалуйста.

Берет заполненный регистраторшей квиток и уходит. Андрей оказывается перед окошком. Наклоняется. Видит ждущие глаза.

А н д р е й. Мне к Александру Степановичу.

Андрей ждет, а регистраторша заполняет один квиток за другим. Один, второй. Берется за третий. Андрей разбирает, что она пишет: «Окулист».

А н д р е й. Позвольте! Вы не поняли, мне не нужен окулист.

Р е г и с т р а т о р ш а. Вы к Александру Степановичу?

А н д р е й. Да.

Р е г и с т р а т о р ш а. Александр Степанович принимает только после общего осмотра.

Она продолжает заполнять квитки.

Стоящий за Андреем старик спрашивает.

С т а р и к. Из Москвы приехали?

А н д р е й. Да.

С т а р и к. К Александру Степановичу даже из Америки приезжают.

А н д р е й. Это внушает надежду.

Андрей берет кипу заполненных листков и отходит от окошка.

Берется новенькая медицинская книжка. На титульном листе выводится каллиграфическим почерком: «Андрей Николаевич Григорьев. Год рождения...»

Андрей стоит голый по пояс, его внимательно прослушивают. Андрей ритмично дышит. Задерживает дыхание.

Книжка раскрывается. В ней появляется первая запись.

Андрей выходит из одного кабинета.

Становится в очередь в другой.

Андрей полулежит в стоматологическом кресле. Врач осматривает полость его рта.

Новая запись появляется в книжке.

Андрей выходит из кабинета.

Становится в очередь в другой.

Андрею измеряют давление.

Новая запись появляется в книжке.

Андрею снимают кардиограмму.

Новая запись появляется в книжке.

Андрею делают УЗИ внутренних органов.

В книжку вкладывается снимок.

Рентген легких.

Снимок рассматривается против света сильной лампы. Вкладывается в книжку.

Андрей выходит из кабинета.

Становится в очередь в другой.

Тело Андрея изучают, крутят, вертят, прощупывают. Его заставляют приседать. Вытягивать руки. Говорить «а-а-а». Заглядывают в глаза. В уши.

Андрей выходит из кабинета.

Занимает очередь в другой — за стариком, который стоял за ним в регистратуру.

С т а р и к *(обрадовавшись Андрею)*. Как дела?

А н д р е й *(устало)*. Не знаю.

В руках Андрея — распухшая медицинская книжка.

С т а р и к. Ничего, Александр Степанович поможет. Были бы денежки.

Андрей не отвечает, а старику хочется поболтать. Он придвигается к нему поближе.

С т а р и к *(таинственным шепотом)*. Здесь он только консультирует, а лечит в своей клинике, за городом, в сосновом бору, красота неописуемая, отдельные палаты с телевизором...

Ж е н щ и н а и з о ч е р е д и. А вы откуда знаете?

Возле женщины сидит парень лет восемнадцати, смотрит на носки своих башмаков.

С т а р и к. У меня там знакомый был.

Ж е н щ и н а и з о ч е р е д и. И что?

С т а р и к. С того света выбрался.

Ж е н щ и н а и з о ч е р е д и. А чем болел?

С т а р и к. Не знаю, он не говорил, но думаю, что рак, он за один год высох, как щепка, сорок кило потерял...

Дверь кабинета отворяется, выходит пациент, а за ним — медсестра.

М е д с е с т р а *(пациенту, на ходу)*. Три раза в день, точно по часам... *(Видит в очереди женщину с сыном. Обращается к ней.)* Мамаша, что вы здесь опять делаете? Вам же русским языком было сказано, ваш сын здоров.

Женщина из очереди. Откуда он здоров, скажи, пожалуйста? У него сотрясение мозга было в десять лет! Он руку ломал два года назад!

Медсестра. Врач вас больше не примет.

Женщина из очереди. Примет, куда денется.

Медсестра. И что от этого переменится? Время только потратите.

Она уходит в кабинет. Старик подмигивает сидящему возле женщины парню.

Старик. От армии косишь?

Парень густо краснеет.

Парень. Мне все равно. Она достала.

Женщина из очереди. Не для того я тебя рожала.

Уже смеркается за окнами.

У Андрея берут кровь из вены.

Новая запись появляется в книжке.

Поздний вечер. Кабинет Александра Степановича

«Андрей Николаевич Григорьев. Год рождения...» — надписана медицинская книжка. Она освещена ярким светом настольной лампы.

Человек, склонившийся над ней за письменным столом, переворачивает титульный лист и углубляется в чтение. Андрей сидит на стуле перед столом и следит за читающим. В кабинете все просто. Ничего сугубо медицинского. Мирный пейзаж на стене. Часы. Халата на читающем нет. Он похож на клерка средней руки. На просторном столе лишь лампа, настольный календарь и медицинская книжка Андрея. Человек закрывает книжку, поднимает голову и смотрит на Андрея. Андрей заметно волнуется. За окном уже темно.

Александру Степановичу лет шестьдесят. Выглядит он прекрасно. Взгляд острый, живой.

Александр Степанович. Вашему здоровью позавидовать можно. Давление в норме, зрение отличное, слух превосходный... Вы музыкант?

Андрей. Да.

Александр Степанович. Гитарист?

Андрей. Как вы догадались?

Александр Степанович. По рукам.

Андрей переводит взгляд на свои длиннопалые большие кисти.

Александр Степанович. Экспресс-анализ крови показал, что все в норме, легкие на снимке в полном порядке. Ну и так далее. Можно в космос посылать.

Андрей. Спасибо, не хочу.

Александр Степанович. Что же вы хотите?

Андрей. Я о вас слышал от одного человека...

Александр Степанович. Это мне неинтересно.

Андрей смущенно молчит. Александр Степанович смотрит на часы.

Александр Степанович. Час поздний. Если вам больше нечего мне сказать...

Андрей. Мальчиком мне нагадала одна женщина, что я стану музыкантом, рано потеряю родителей, детей у меня не будет и умру я в сорок лет. Музыкантом я стал, родители ушли, когда мне было двадцать, детей Бог не дал, а сорок лет мне исполнится в сентябре.

Молчание. В тишине стрекочут часы.

Александр Степанович. Как она вам гадала?

Андрей. По руке.

Александр Степанович. Можно взглянуть? Правую.

Андрей кладет руку на стол, раскрывает ладонь. Александр Степанович направляет на ладонь свет настольной лампы. Рассматривает линии. Убирает свет, откидывается на спинку кресла.

Александр Степанович. Как говорят суеверные люди, линии на

ладони — линии судьбы. Мы с вами, судя по всему, люди суеверные. И прекрасно знаем, что с судьбой не поспоришь.

Андрей убирает руку со стола, сжимает ладонь в кулак.

Андрей. Вы тоже выносите мне приговор?

Александр Степанович. Я о вашей судьбе рассуждаю.

Андрей ссутуливается, опускает голову и молчит. Александр Степанович с интересом его рассматривает. Вдруг произносит.

Александр Степанович. Страшно умирать?

Андрей поднимает испуганные глаза.

Александр Степанович. Что такого уж привлекательного в вашей жизни? С чем так жалко расставаться?

Андрей. Девушку я люблю.

Александр Степанович. Она что, не переживет вашей смерти?

Андрей. Не знаю.

Александр Степанович. Скорее всего, переживет. Так что, к черту девушку. Что еще? Неба жалко, солнышка? Так и они прекрасно без вас проживут. И птички будут петь. Поют же они, несмотря на все войны, убийства и прочие мерзости. Что есть такого в жизни, что без вас прекратится?

Андрей *(нерешительно)*. Я песни пишу.

Александр Степанович. Хорошие?

Андрей. Думаю, да.

Александр Степанович. Ну, может быть. Так ведь и сочинителей, и даже очень хороших сочинителей, масса на свете. И было, и еще народятся. Решительно не вижу причин для скорби.

Андрей. Вы переворачиваете вопрос с ног на голову.

Александр Степанович. Пожалуйста, поверните его иначе.

Андрей. Я понимаю, что мир после моей смерти не остановится. Мне жутко, что меня в нем не будет, что будущей зимы я уже не увижу, а я очень зиму люблю, что не проснусь ночью от того, что строчка приснилась. Строчка, может, и ускользнет, но чувство от нее, вкус ее останется... А какие сны там приснятся? Вечный вопрос.

Александр Степанович. Но ответить на него можно, только там оказавшись.

Андрей. Кому ответить? Себе? Но меня уж не будет. Я ведь из здешнего мира состою, я его люблю. Хоть он без моей любви и обойдется. *(Молчит. Смотрит на тикающие часы.)* Я не готов к смерти.

Александр Степанович. Человек, которого спящим в собственном доме взрывают, тоже не готов.

Андрей. Да, смерть врасплох, я понимаю. Но я-то знаю, когда она придет. И я хочу, чтобы было так: она придет за мной, а меня дома нет. Чтобы она меня не нашла, понимаете?

Александр Степанович встает. Заложив руки за спину, ходит по кабинету. Останавливается у мирного пейзажа на стене (поле, закат...). Подходит к темному уже окну. Разворачивается лицом к Андрею.

Александр Степанович. Есть один вариант. Но очень рискованный.

День. Московские улицы

Шумный московский день. Яркая, хотя и потускневшая от дорожной грязи, машина Андрея тащится по забитой машинами дороге. Андрей гудит машине, которая резко свернула на его полосу. Он едва не въезжает в нее. Бормочет.

Андрей. Тут и до лета не дотянешь.

Перестраивается.

Особняк

Андрей подъезжает к старинному прекрасно отремонтированному особняку

в тихом переулке. Выходит из машины. Направляется к зеркальным дверям. Входит.

Он идет по коридору, по зеркальному паркету. Отворяет высокие двери.

Секретарша поднимает голову от компьютера.

А н д р е й. Мне назначено на час.

С е к р е т а р ш а. Константин Николаевич пока занят. Ваша фамилия?

А н д р е й. Гаврилов.

Она сверяет по списку в журнале. Видимо, находит фамилию.

С е к р е т а р ш а. По какому вы вопросу?

А н д р е й. Я хочу составить дарственную на квартиру и машину.

С е к р е т а р ш а. Будьте добры, ваш паспорт.

Она берет из рук Андрея паспорт. Набирает сведения. Бодро щелкают клавиши.

С е к р е т а р ш а. На чье имя дарственная?

Кладбище

На старом кладбище тишина. Сирень уже отцветает. Андрей идет узкой тропинкой мимо тесно, впритык стоящих оградок, за которыми — памятники: скромные и помпезные, заброшенные, ухоженные, совсем вросшие в землю; с памятников глядят лица и имена. Иные глаза смотрят как будто прямо на Андрея. У Андрея при себе сумка. У одной из оградок он останавливается. На памятнике за оградкой — два лица в овальных рамках: мужчина и женщина. Те же лица, что на карточке за стеклом книжного шкафа в квартире Андрея.

Андрей входит за оградку. Опускается на корточки перед памятником. Вынимает из сумки тряпицу, бутылку с водой. Смочив тряпку, протирает два глянцевых овала, потом и весь памятник. Выдирает сорную траву вокруг памятника, складывает в кучу. Садится на почерневшую от времени лавочку. Смотрит на свои грязные ладони. Слышен детский беспечный лепет. Женский возглас. Андрей оглядывается.

У одного из памятников женщина высаживает цветы. Девочка лет пяти усердно ей помогает, копая землю игрушечной лопаткой. Вдруг она восклицает.

Д е в о ч к а. Жук! Жук!

И Андрей видит в воздухе трепещущее блестящими крылышками насекомое.

Кафе-кондитерская

В ярко освещенных витринах лежат роскошные пирожные и торты. Шипит кофеварка. Девушка за стойкой осторожно вливает в кофе взбитые сливки. Андрей пьет кофе и наблюдает со своего места за небольшой очередью, выстроившейся к девушке. За спиной Андрея болтает юная парочка.

Д е в у ш к а *(за кадром)*. Расскажи мне свою ситуацию.

Ю н о ш а *(за кадром)*. Я — между трех огней.

Д е в у ш к а *(за кадром)*. Что за огни?

Ю н о ш а *(за кадром)*. Ты не понимаешь?

Д е в у ш к а *(за кадром)*. Не понимаю.

Ю н о ш а *(за кадром)*. Один очень яркий, горячий.

Д е в у ш к а *(за кадром; смущенно и довольно, после паузы)*. Это я, что ли?

Дверь открывается. Входит солидный иностранец.

Андрей пьет кофе. Юная парочка продолжает болтать за его спиной.

Клуб

На маленькой сцене баянист наигрывает мелодию 30-х годов, довоенную. Ударник сидит за своей установкой с сигаретой в зубах. Саксофонист устро-

ился за столиком в безлюдном зале нога на ногу. Саксофон поблескивает на столе. Саксофонист вызывает по мобильному Андрея.

С а к с о ф о н и с т *(ребятам на сцене, передразнивая механический голос)*. Телефон отключен, или абонент находится вне зоны действия сети.

Ударник начинает подыгрывать баянисту. Барабанная дробь, как дробь дождя, под которую ведет свою мелодию баянист. Саксофонист вызывает по мобильному Катю. Прикладывает трубу к уху.

С а к с о ф о н и с т. Тише!

Музыка смолкает. Баянист кладет подбородок на баян. Ударник попыхивает сигаретой. Его палочки выбивают неслышную чечетку в паре сантиметров над барабаном.

С а к с о ф о н и с т. Привет, Катюш! *(Палочки ударника зависают над барабаном.)* Как дела? У нас отлично. Андрей куда-то запропастился. Да что ты! Вот, елки!

Он отключает телефон. Ребята на сцене ждут, что он скажет.

С а к с о ф о н и с т. Короче. Она тоже не знает, где он. Мобильный отключил, в квартире телефон отключил. Звонил ей вчера, сказал, что уехал из Москвы по срочному делу, что позвонит через пару дней, чтобы не волновалась, и все такое.

Б а я н и с т. Чудеса.

С а к с о ф о н и с т. Не то слово.

Б а я н и с т. Нет, всякое, конечно, бывает, но как-то не похоже на Андрея.

Ребята молчат. Ударник вновь заводит мерную дробь.

Б а я н и с т. И что делать будем?

С а к с о ф о н и с т. Репетировать.

Саксофонист встает, берет со стола инструмент и направляется к сцене.

С а к с о ф о н и с т. Скажем директору, что он заболел.

Б а я н и с т. Без солиста стремно.

С а к с о ф о н и с т *(взбегая по трапу на сцену)*. Витю Солодова позовем.

Б а я н и с т. Это мысль.

Ударник громоподобно рокочет.

Кафе-кондитерская

Андрей сидит и поворачивает на столе пустую чашку из-под кофе.

Д е в у ш к а *(за кадром)*. Хочешь пирожное?

Ю н о ш а *(за кадром)*. Ты его надкусила.

Д е в у ш к а *(за кадром)*. А ты брезгуешь?

Ю н о ш а *(за кадром)*. Я в детстве брезговал после младших братьев шоколадку доесть. Или они попьют воды из бутылки, а мне противно после них. Не знаю, почему.

Андрей достает из кармана отключенный мобильный. Включает. Находит в списке абонентов: «Катя». Вызывает.

А н д р е й. Ничего не случилось. Когда ты освободишься? Мне нужно тебя увидеть. Не говори никому, что я звонил. Никому.

Вечер. Квартира Андрея

Сумерки. Но свет в квартире не горит.

Андрей стоит у окна. Он видит, как к освещенной фонарями платформе подъезжает электричка, как выходят пассажиры, как пустеет платформа. Тормозит машина (автодорога идет параллельно железной, но ближе к дому — совсем под окнами). Некоторое время машина стоит, пыхтя старым двигателем. Наконец дверца открывается. Из машины выбирается Катя.

Андрей всем лицом приникает к окну, стекло туманится от его дыхания. Он отстраняется и протирает стекло ладонью.

Машина уже отъезжает, а Катя, взглянув вверх на его темное окно, бежит к подъезду.

Андрей отходит от окна. Включает свет. Открывает замок входной двери, но саму дверь не отворяет. Стоит у двери, прислушиваясь. Гудение лифта. Шаги. Звонок в дверь. Чуть помедлив, Андрей распахивает дверь.

Катя стоит на пороге и встревоженно смотрит на него.

Андрей с поклоном отступает от двери.

А н д р е й. Королева. Прошу.

Катя входит в дом. Андрей помогает ей снять плащ. Туфли. Снимая туфли, он задерживает в своих руках ее ногу.

А н д р е й *(примеривая свою ладонь к ступне ее ноги)*. Какая у тебя ножка маленькая.

К а т я *(стоя на одной ноге)*. Я сейчас упаду.

Он отпускает ее ногу, скидывает свои тапки, и Катя переступает в них босыми ногами.

К а т я. Как ты их нагрел. У тебя температуры нет часом?

Она кладет ладонь на его лоб.

А н д р е й. Я совершенно здоров, как недавно выяснилось. Есть хочешь?

Он берет ее за руку и ведет из прихожей.

К а т я *(на ходу)*. Есть я хочу, но времени у меня в обрез. Мы завтра номер сдаем, так что... *(Останавливается на полуслове, увидев накрытый Андреем стол. Салфетки, приборы, свечи, которые Андрей тут же зажигает. Стоит бутылка, нарезаны сыр и колбаса, лежат пирожные, что-то скворчит в сковороде на плите.)* Как романтично! А что у тебя в сковородке? *(Она тянется к крышке.)*

А н д р е й *(перехватывая ее руку)*. Руки вымой сначала!

К а т я. Вот зануда.

В полумраке, горят лишь свечи, Андрей и Катя ужинают. Андрей, блестя глазами, следит, как Катя доедает мясо.

А н д р е й. Вкусно?

К а т я. Я всегда говорила, что в тебе умер великий повар.

А н д р е й. Еще ты говорила, что я замечательный поэт.

К а т я. Ты вообще чрезвычайно одаренный. Но странный.

А н д р е й. Ничего во мне нет странного.

К а т я. Сегодня ты очень странный. Телефоны поотключал, выступление сорвал.

А н д р е й. Прекрасно они без меня выступят.

К а т я. Предупредил хотя бы. Что случилось, Андрюша?

А н д р е й. Кофе сварить?

К а т я. Нет.

Андрей берет Катину ладонь, прикладывает ее к своим глазам, ведет по лицу вниз, к губам, целует. Отпускает. Смотрит блестящими от слез глазами. Катя растеряна. Андрей встает, наклоняется, поднимает ее со стула. Несет в полумрак жилого пространства, освещенного лишь ночным светом большого города из окна. Опускает бережно на диван.

Они лежат на диване. Сброшенная одежда темнеет на полу. Лежат уже устало, тихо. Катина голова — на плече Андрея.

А н д р е й. Катя, что ты обо мне думаешь?

К а т я. В смысле?

А н д р е й. Ну вот если бы ты рассказывала обо мне постороннему человеку. Если бы ты хотела ему обо мне рассказать, чтобы он понял, что я за человек. Что-то самое главное.

К а т я *(после долгого молчания)*. Ты человек закрытый, Андрюша, ты живешь в своем мире и никого в этот мир не допускаешь. В каком-то смысле дом человека отражает его сущность. Так вот, в твоем доме представить можно только тебя. Здесь могут быть только твои вещи и ничьи больше. Ты ни разу не предложил мне пожить с тобой и не соглашался жить со мной. Именно потому, что бережешь неприкосновенность своего внутреннего мира, охраняешь свое пространство от любого посягательства.

Андрей молчит. Катя приподнимается, заглядывает ему в лицо.

К а т я. А обо мне что бы ты сказал?

А н д р е й. Ты очень умная. И... мне хорошо с тобой.

К а т я. Иногда.

Она встает.

А н д р е й. Ты куда?

К а т я. В ванную, с твоего позволения. А потом на работу. Номер-то надо сдавать. Всю ночь опять просижу.

Ночь. Квартира Андрея

В квартире горит свет. Андрей наводит порядок. Убирает постель. Прячет в шкаф одежду, аккуратно развешивает все на плечики. Гитару «усаживает» в кресло. Расставляет в шкаф книжки, разбросанные на столе. Перемывает грязную посуду. Вытирает пыль с мебели. Пылесосит. Моет полы.

Андрей моется под душем. Намыливается, ополаскивается. Отстраненно рассматривает себя в зеркале. Надевает халат. Выходит из ванной. Идет по чисто прибранной квартире к платяному шкафу. Отворяет дверцы. Выбирает свежую рубашку, простую, неброскую. Темные брюки. Легкую летнюю куртку.

В брюках, рубашке, куртке, уже обутый, он обходит свою по-музейному чистую квартиру. Гасит свет в кухонном пространстве. Проходит в жилое. Смотрит на гитару в кресле.

А н д р е й *(гитаре)*. Пока.

Гасит свет. Отворяет дверь и выходит из квартиры.

В городе

Андрей въезжает на мойку.

Машину моют. Грязь стекает по бокам. Постепенно стекающая вода становится чистой.

Андрей подъезжает к платному гаражу в своей чисто вымытой машине.

Въезжает в гараж. Ставит машину на свободное место. Выбирается из нее. Гладит по крылу. Уходит.

Андрей едет в полупустом автобусе.

Андрей едет в метро. В конце вагона — шумная компания. Доносятся смех, болтовня и песня из чьего-то плейера.

П е с н я и з п л е й е р а. Я беременна,
это временно...

Поезд

Ночь. В купе слышен перестук колес и дыхание спящих. Кто-то похрапывает. Андрей лежит на верхней полке с открытыми глазами. Позвякивает ложка в стакане на столе.

Поезд замедляет ход, останавливается.

Андрей мягко, по-кошачьи, спрыгивает с полки. Находит свои туфли, обувается. Бесшумно отодвигает зеркальную дверь. Выходит в безлюдный коридор. Задвигает дверь.

Крохотная ночная станция за окном. Проходят обходчики в оранжевых куртках. Покачиваются светящиеся круги их фонарей. Андрей опускает окно. Слышно объявление диспетчера. Поезд плавно, почти незаметно трогается... Станция проплывает мимо.

На переезде стоит машина. Переезд исчезает...

Андрей вынимает из кармана телефон. Включает. Находит в списке абонентов Катю. Вызывает.

А н д р е й. Не разбудил? Еще не ложилась? Я не в Москве, да. Слышишь, колеса стучат? Я в поезде. Далеко. Катюш, я еще не скоро вернусь, ты только не перебивай меня, дай досказать, в моей квартире будет жить другой человек, мой родственник, если тебе понадобится помощь, обращайся к нему в любое время, больше пока ничего объяснить не могу, прости, милая, я тебе никогда не говорил прежде, я тебя люблю, я тебя очень люблю.

Он прерывает разговор и отключает телефон.

Ночное пространство за окном; огни вдалеке. Смутное отражение Андрея в темном стекле.

Утро. Станция маленького города

Здание вокзала, газетный киоск, багажное отделение. Бомж спит на скамейке...

Андрей сходит с поезда с несколькими пассажирами. Оглядывается. Поезд уже трогается. Андрей спешит за другими пассажирами; огибает здание вокзала.

На привокзальной площади столпились машины. Водители собрались возле одной из машин, смеются, курят.

Большинство из сошедших с поезда направляются к автобусной остановке.

Андрей подходит к водителям вслед за пожилой семейной парой. Мужчина тащит большую сумку.

М у ж ч и н а *(с облегчением опуская сумку)*. До Октябрьской сколько возьмете?

П е р в ы й в о д и т е л ь. Сто пятьдесят!

Ж е н щ и н а. С ума спятил?

В е с е л ы й в о д и т е л ь *(что бы он ни сказал, все кажется, что посмеивается)*. Конечно, спятил, я бы двести запросил.

Веселый водитель смеется и подмигивает первому.

С п о к о й н ы й в о д и т е л ь. Там по прямой не доедешь, дорогу перерыли, надо в обход, через Африку.

Мужчина и женщина переговариваются шепотом. Андрей обращается к спокойному водителю.

А н д р е й. Простите, мне нужно за город, в клинику профессора Ильина.

С п о к о й н ы й в о д и т е л ь. Триста пятьдесят.

Ж е н щ и н а. Они тут совесть потеряли.

А н д р е й *(спокойному водителю)*. Хорошо.

Водитель направляется к своей машине, Андрей — за ним. Водитель садится и открывает ему дверцу. Пожилая пара следует за веселым водителем к его машине.

В машине

Андрей забирается в машину рядом с водителем. Пристегивает ремень.

Водитель Андрея дает короткий гудок, вспугивает кошку и трогается.

Едут через город, еще не проснувшийся.

С п о к о й н ы й в о д и т е л ь. Издалека к нам?

А н д р е й. Из Москвы.

С п о к о й н ы й в о д и т е л ь. Налегке?

А н д р е й. В смысле?

С п о к о й н ы й в о д и т е л ь. Без вещей.

А н д р е й. А, да.

Едут промышленной окраиной, мимо заводов.

С п о к о й н ы й в о д и т е л ь. Чем болеете, если не секрет?

А н д р е й. Секрет.

С п о к о й н ы й в о д и т е л ь. Да, сейчас молодые многие болеют. У меня у невестки сердце. А она рожать собралась. Ждем со дня на день, сын уже

с лица спал. Должен быть мальчик, они его в телевизор видели. Он еще у мамки в животе, а они его уже видели. Чудеса. Но это еще не чудо. Вот у Александра Степановича чудеса, говорят. Сам я не знаю, у меня таких денег нет. Да и на здоровье я, слава богу, не жалуюсь, тьфу-тьфу-тьфу.

Машина выезжает за город. За полем начинается сосновый бор.

Дорога приводит их к огороженному трехэтажному зданию, белому, чистому. У ворот машина останавливается.

Спокойный водитель. Дальше меня не пустят.

Андрей вынимает из кармана бумажник, расплачивается.

Спокойный водитель. Удачи.

Андрей. И вам.

Возле клиники

Андрей выбирается из машины. Машина разворачивается и уезжает. Становится тихо. Андрей направляется к калитке в ограде. Нажимает кнопку звонка. Глазок видеокамеры смотрит на него. Замок щелкает, и калитка отворяется. Андрей входит за ограду. Андрей слышит свои шаги по гравию.

Некоторые окна в здании, к которому он приближается, приоткрыты. Из какого-то вдруг раздается женский смех. И обрывается.

Перед зданием разбит парк. Отцветают кусты сирени. Распускаются нарциссы. Стоят скамейки под липами. На одной из скамеек сидит человек в теплом пальто. Он читает толстую старую книгу. Жужжит муха.

Андрей поднимается на крыльцо. Возле дверей спокойно, пригревшись на солнце, лежит большой дворовый пес, сытый и здоровый. Он лениво следит за Андреем, но не двигается.

Андрей подходит к дверям. Нажимает кнопку звонка. На Андрея смотрит глазок видеокамеры. Замок щелкает. Андрей берется за ручку двери, толкает. Дверь отворяется.

Пес лениво следит за ним. Хвост его вздрагивает. Андрей скрывается за дверью.

Холл клиники

Просторный холл. За низким барьером сидит миловидная дежурная. Смотрит доброжелательно на подошедшего Андрея.

Дежурная *(улыбается)*. Доброе утро, Андрей Николаевич. Хорошо доехали?

Андрей. Да, спасибо.

Дежурная *(указывает на кресло в холле)*. Присаживайтесь, отдыхайте.

Андрей направляется к большому, удобному креслу. Ковер скрадывает шаги. Андрей опускается в кресло.

Из огромного окна открывается вид на сосновый бор. Фрамуга приоткрыта, и слышна барабанная дробь дятла. Возле кресла на низком столике лежат журналы. Андрей их перебирает. Несколько толстых литературных журналов, несколько глянцевых, научный журнал (космос, математика, физика, биология). Никаких журналов по здоровью или медицине. На стенах в холле — несколько пейзажей в реалистической манере.

Валя *(за кадром)*. Доброе утро.

Андрей вздрагивает, он не слышал, как она подошла. Медсестра Валя, женщина лет тридцати пяти, с круглым, располагающим лицом и добрыми глазами улыбается ему.

Валя. Простите, я не хотела вас напугать. Ковры слишком мягкие.

Андрей *(поднимаясь)*. Все в порядке.

Валя. У вас нет багажа?

Андрей. Мне сказали, что не нужно ничего брать.

Валя. Совершенно верно, но некоторые берут, и мы сдаем вещи в камеру хранения до выписки. А некоторые хотят, чтобы у них в палате были какие-то вещи из дома, мы не против.

А н д р е й. Нет, у меня ничего нет, спасибо.

В а л я *(подавая руку)*. Простите, Андрей Николаевич, я забыла представиться. Валентина Дмитриевна. Можно просто Валя.

А н д р е й *(пожимая ей руку)*. Можно просто Андрей.

В а л я. Хорошо, Андрей. Пойдемте, я провожу вас в палату.

Они направляются к лифту. Валя нажимает кнопку, и двери мгновенно разъезжаются.

В лифте

Лифт просторный. Совершенно не слышно, что он поднимается. Только цифры меняются на табло: 1, 2, 3. У здания есть и несколько нижних этажей. Андрей и Валя едут молча. Андрей следит за меняющимися цифрами. На третьем этаже лифт останавливается.

Двери раскрываются. Валя и Андрей выходят.

Холл и коридоры клиники

Точно такой же холл, что и на первом этаже. Если бы не вид из окна, можно было бы подумать, что они никуда и не поднимались. В холле никого нет.

Никто не встречается им и в коридоре, широком, ярко освещенном и голом — нет даже картин на стенах. И нет окон. По обе стороны коридора — двери без цифр и надписей. Все замкнуты на кодовые замки. Тишина, шагов не слышно. Ни звука, ни шороха.

У одной из дверей медсестра Валя останавливается. Набирает код. Так быстро, что Андрей не улавливает ни одной цифры. Кнопки на кодовом замке нажимаются беззвучно.

Дверь отворяется. За ней оказывается не палата, а новый коридор. Точно такой же.

А н д р е й *(на ходу)*. Такое впечатление, что мы здесь одни.

В а л я. Ну что вы, пациентов достаточно, просто мы стараемся так все организовать, чтобы люди не мешали друг другу. Не всем хочется общаться, не всем приятны любопытные взгляды.

А н д р е й. А если все-таки хочется пообщаться?

В а л я *(улыбается Андрею)*. Общайтесь со мной. *(Вновь открывает кодовый замок. Отворяет дверь.)* Прошу.

Палата в клинике

Андрей переступает порог палаты. Это небольшая светлая, уютная комната. С видом из окна на сосновый бор. Фрамуга приоткрыта, и слышна дробь дятла.

Плоский телевизионный экран встроен в стену. Напротив экрана — удобное кресло. Несколько книг на низком столике. Бутылка с простой водой, стакан. Трубка телефона. Шкаф для одежды с зеркальной дверцей, в ней тоже отражается бор. Прекрасная кровать. Мягкий стул у изголовья. Еще одна дверь в стене, без всяких замков.

В а л я *(уловив его взгляд)*. Здесь ванная комната и туалет. По телефону вы можете связаться со мной в любое время суток. Располагайтесь, отдыхайте. Через час я принесу вам завтрак.

А н д р е й. А если я захочу гулять или еще что-то?

В а л я. Звоните мне, я все устрою.

И, улыбнувшись Андрею, она вынимает из кармана пульт управления, нажимает на кнопку. Дверь отворяется. Валя уходит.

Со стороны комнаты нет никакой кнопки, чтобы отворить входную дверь. Андрей дергает за ручку, но дверь не подается. Он отворяет вторую дверь, в ванную. Здесь удобно, чисто. Висят полотенца, купальный халат. В шкафу Андрей находит пижаму, домашнюю куртку, тапочки.

Он выходит из ванной с мокрой головой, в купальном халате. Подходит к окну.

Краем бора идет женщина. Она поднимает голову и смотрит на верхушку сосны. Дотрагивается до медного ствола. Смотрит на окна здания. Глаза ее безумны.

Звонит телефон. Андрей прыгает к трубке, хватает.

А н д р е й. Алё. Да, Валя, очень приятно вас слышать. Всё в порядке. Даже не знаю. Лучше кофе. Можно и яичницу. Спасибо.

Он кладет трубку и возвращается к окну. Женщины уже нет.

Отворяется дверь, и Валя ввозит столик на колесах. Андрей встает из кресла ей навстречу.

В а л я. Сидите-сидите.

Она подвозит столик, снимает салфетку. На столике тарелка с булочками, блюдце с маслом, кофейник, чашка, сахарница, сливочник. Блюдо под металлической высокой крышкой. Валя снимает крышку, под ней еще скворчит на небольшой сковородке яичница.

А н д р е й *(одобрительно)*. С пылу, с жару. Не присоединитесь ко мне?

В а л я. Нет, спасибо.

А н д р е й. Тогда просто так посидите. Я не люблю есть в одиночестве.

Она присаживается на край стула.

А н д р е й *(принимается за яичницу)*. Скажите, Валечка, когда?

В а л я. Что — когда?

А н д р е й. Когда все начнется?

В а л я. Не знаю.

А н д р е й. Но вы понимаете, о чем я говорю?

В а л я. Разумеется.

А н д р е й. Находиться в состоянии неопределенности и ожидания очень трудно.

В а л я. Конечно.

А н д р е й. Если до завтра ничего не произойдет, я с ума сойду.

В а л я. До завтра вряд ли что-нибудь произойдет, но с ума вы не сойдете. Сейчас вы позавтракаете и посмотрите телевизор. После часа Александр Степанович навестит вас, и все определится.

А н д р е й. А если я раздумаю?

В а л я. Ваше право. Вы здесь не в заключении, вы можете уехать прямо сейчас. Достаточно выразить свое желание.

Андрей наливает себе кофе. Размешивает ложечкой сахар.

А н д р е й. Я видел женщину, она шла по лесу и смотрела на мое окно. У нее был безумный взгляд.

В а л я. У нее сын утонул в прошлом году. Десяти лет не было. Она хочет, чтобы Александр Степанович его воскресил. Но, к сожалению, Александр Степанович не волшебник. Хотя иногда кажется, что волшебник.

А н д р е й. Говорят, он от рака спасает?

В а л я. Можете не сомневаться. У меня была четвертая стадия.

Андрей смотрит на Валю изумленно.

В а л я. У него особенная методика. Не всякому подходит.

А н д р е й. Где вы живете?

В а л я. Здесь недалеко поселок для персонала.

А н д р е й. Вы замужем?

В а л я. Да.

А н д р е й. И дети есть?

В а л я. Девочка.

А н д р е й. Как ее зовут?

В а л я. Оля.

Андрей допивает кофе. Откидывается на спинку кресла.

А н д р е й. Спасибо.

Валя поднимается. Она подвозит столик к дверям, вынимает из кармана халата пульт управления, нажимает на кнопку, и дверь отворяется.

А н д р е й. Так, говорите, посмотреть телевизор?

Она оглядывается, улыбается Андрею.

В а л я. Посмотрите.

Она выходит из палаты.

Оставшись один, Андрей берет с журнального столика телевизионный пульт и включает телевизор. На экране идут кадры научно-популярного фильма о зачатии человека, о развитии плода в утробе, о рождении. Андрей переключает на другой канал, но на другом канале идет тот же фильм. И на третьем, и на четвертом.

День. Палата в клинике

Андрей устраивается с ногами в большом кресле. Он и сам похож теперь на зародыша.

На телевизио́нном экране сливаются женская и мужская клетки. Образуется зигота — оплодотворенное яйцо, диплоидная клетка. Из нее развивается зародыш. Время в фильме идет в обратном направлении, назад, к слиянию клетки. Кадр, в котором клетки только-только приближаются к друг другу, застывает.

Д и к т о р *(за кадром)*. Что происходит в этот момент вокруг?

Камера как будто выбирается наружу и оказывается в комнате, где происходит зачатие.

Д и к т о р *(за кадром)*. В комнате темно, за окном — зима, близко проходит железная дорога, в момент слияния клеток гудит тепловоз. *(Раздается долгий гудок, под который клетки сливаются.)* Интересно, а если бы тепловоз промолчал? *(Клетки сливаются в полной тишине.)* А если бы звучала музыка? *(Включается сам собой приемник на столе. Звучит авангардистская музыка. И те же клетки сливаются.)* Быть может, при разных условиях из одних и тех же клеток будут развиваться разные организмы? Вдруг музыка и температура в комнате влияют на механизм развития? На путь развития. Быть может, этих путей несколько у одной и той же пары клеток? *(На экране клетки сливаются, и начинается развитие.)* Жаль, что проверить это не представляется возможным.

Фильм заканчивается. Экран темнеет. И тут же начинается какой-то старый советский фильм про любовь.

Андрей хватает пульт, вырубает телевизор. В тишине подходит к трубке.

А н д р е й *(глядя на свое отражение в зеркале шкафа)*. Алё. Валя, это я. Я вас ни от чего важного не отрываю? Нет, ничего не нужно. Зайдите просто так. Мне что-то не по себе — один на один с собственным отражением.

Отключив телефон, он подходит к зеркалу ближе, поправляет челку, одергивает домашнюю куртку. Показывает отражению язык.

Дверь отворяется, и Андрей поворачивается к ней. Входит Александр Степанович. Андрей растерян.

А л е к с а н д р С т е п а н о в и ч *(протягивая руку)*. Добрый день.

А н д р е й *(пожимает его руку)*. Здравствуйте.

А л е к с а н д р С т е п а н о в и ч. Вы простите, но я не мог раньше, проводил операцию. *(Оглядывает Андрея.)* Выглядите неплохо.

А н д р е й. Спасибо.

А л е к с а н д р С т е п а н о в и ч. Что-то не так? Давайте присядем. *(Указывает Андрею на кресло.)*

Андрей садится в кресло. Александр Степанович берет стул и садится напротив.

А л е к с а н д р С т е п а н о в и ч. Фильм посмотрели?

А н д р е й. Да.

А л е к с а н д р С т е п а н о в и ч. Хотите что-то спросить?

А н д р е й. Да.

А л е к с а н д р С т е п а н о в и ч. Я вас слушаю.

Андрей молчит, думает.

А л е к с а н д р С т е п а н о в и ч. Идея заключается в том, что из тех

двух клеток, которые дали вам начало, мог развиться и другой организм, если бы в момент слияния этих клеток звучала бы другая музыка, или мела бы метель, или бы грохнул взрыв, или еще какие-то возникли бы обстоятельства.

А н д р е й. Это я понял. Но ведь мы не можем вернуться в то время, чтобы изменить условия моего зачатия.

А л е к с а н д р С т е п а н о в и ч. Да, машину времени я пока не изобрел. Но вы хотя бы понимаете, зачем нам нужно изменить путь, по которому пошло ваше развитие?

А н д р е й. В общем и целом.

А л е к с а н д р С т е п а н о в и ч. Каждый человек — сад расходящихся тропок, и порой очень далеко расходящихся. Вы — веточка того странного призрачного дерева, в котором только одна веточка и становится видимой, осуществляется. Я могу сделать видимой другую веточку, другую возможность сделать осуществленной. И не надо возвращаться в начало. Я воздействую на организм специальным излучением. Я называю это перекодировкой организма. Я меняю не обстоятельства вашей жизни и вашего зачатия, а свойства вашего организма — как наследственные, так и приобретенные. Ваш фенотип. Вы становитесь другим, собственным братом, если угодно. Другим — с другой судьбой. Какой? Это я не могу предсказать. Вы станете человеком, которого не было, но который мог бы быть. Другого способа избежать своей судьбы я не вижу.

А н д р е й. Я понимаю.

А л е к с а н д р С т е п а н о в и ч. Если вы сомневаетесь, боитесь, то я пришлю Валю, и она вас проводит на поезд.

А н д р е й. Нет.

А л е к с а н д р С т е п а н о в и ч. Смотрите.

А н д р е й. Я уже решил.

А л е к с а н д р С т е п а н о в и ч. Завтра утром мы проведем процедуру. Часов в девять Валя за вами зайдет. *(Поднимается со стула. Вынимает из кармана халата бумажную пластинку, в которой запечатаны две таблетки. Протягивает Андрею.)* Это успокоительное. Я вам оставлю, но можете не принимать. По желанию. *(Направляется к двери, на ходу отворяя ее пультом. Оборачивается с порога.)* Все будет хорошо.

А н д р е й. Да. Конечно.

А л е к с а н д р С т е п а н о в и ч. Закажите на обед что-нибудь вкусное, что больше всего любите.

А н д р е й. Непременно.

Кивнув на прощание, Александр Степанович уходит.

Андрей выколупывает таблетку, кладет ее в рот. Сморщившись, плещет воду в стакан, запивает таблетку. Смотрит в окно.

Солнце ушло на другую сторону, и бор потемнел. Давешний пес промчался за летящей чуть не по воздуху кошкой. И все застыло, как на картине. Пейзаж в реалистической манере.

Вечер. Палата в клинике

Андрей сидит за столом и пишет: «Катюша, милая моя девочка! Тот, кто передал тебе это письмо...»

Андрей откладывает ручку. Смотрит в темное окно. Надрывает бумажку. Выкатывает на ладонь вторую таблетку. Отправляет в рот.

Утро. Палата в клинике

Андрей просыпается от того, что Валя тормошит его за плечо.

В а л я. Доброе утро.

Андрей приподнимается. Утреннее солнце встает над бором.

Андрей вскакивает.

В а л я. Не спешите, успеем.

Коридоры в клинике

Они выходят из комнаты. Идут по коридору. Валя отворяет двери, и они попадают в другой коридор. Идут. Попадают в третий. Валя открывает следующую дверь, но в нее не проходит. Пропускает Андрея (за дверью виден медицинский кабинет). Кивает ему на прощание, и закрывает дверь.

Медицинский кабинет

Андрей оказывается в медицинском кабинете. Молоденькая медсестра набирает в шприц лекарство из ампулы, делает Андрею укол в бедро. Ведет его в смежную комнату.

Здесь его встречает Александр Степанович. На этот раз он в халате, в шапочке, смотрит острым, почти сердитым взглядом.

Андрей. Доброе утро.

Александр Степанович. Будем надеяться.

В комнате нет ни окон, ни мебели. Голые, поблескивающие металлом стены, пол и потолок. У стены — нечто вроде саркофага или капсулы космического корабля. Крышка откинута. Открыто взгляду ложе саркофага.

Александр Степанович. Готовы?

Андрей. Кажется.

Александр Степанович. Раздевайтесь.

Андрей снимает куртку. Неуверенно держит ее в руках.

Александр Степанович *(раздраженно)*. Бросайте на пол.

Куртка падает на пол. Рубашка. Штаны. Босые ноги переступают по полу.

Андрей. Мне кажется, это происходит не со мной.

Александр Степанович. Пока еще с вами. Прошу. *(Указывает на ложе.)*

Андрей забирается в саркофаг и вытягивается. Руки скрещивает на животе.

Александр Степанович. Руки вытяните вдоль тела.

Андрей подчиняется. Над ним склоняется лицо Александра Степановича. Он смотрит в глаза Андрею.

Андрей. Я как будто в гроб опустился.

Александр Степанович. Скорее, в материнскую утробу.

Александр Степанович кивает и закрывает крышку. Становится темно.

Палата в клинике

Он открывает глаза и видит свою прежнюю палату. Рассматривает предметы на столике.

Появилось блюдо с фруктами. И красная книжечка паспорта. Слышно пение птиц. На потолке трепещет солнечный отсвет. Он переводит глаза на свои ноги. Они под одеялом. Выпрастывает из-под одеяла руки. Рассматривает. Чужие руки. Небольшие крепкие кисти. Короткие пальцы. Черные волоски. Разглядывает ладони. Линии на них. Отбрасывает одеяло и резко встает. Птицы щебечут. Он поворачивается к шкафу. В зеркальной плоскости отражаются небо и освещенные солнцем верхушки сосен.

Он подбирается к зеркалу осторожно, сбоку, так, чтобы оно не уловило вдруг его отражение.

Он уже вплотную подобрался к зеркальной плоскости, стоит, прижавшись к дверце шкафа. Еще шаг — и он окажется в зоне видимости зеркала. Кто он?

Он зажмуривает глаза (становится темно) и делает этот шаг. Слышит собственное дыхание. Распахивает глаза.

В зеркале незнакомец. Среднего роста, темноволосый, с высоким умным лбом. На подбородке — темная щетина. Он поднимает руку и проводит по подбородку. Рассматривает свою руку.

Звонит телефон.

Он подбегает к столу, хватает трубку. Говорит чужим голосом.

И в а н. Алё. Здравствуйте, Валя. Голос чудной. Нет, это я о своем — чудно звучит. Да, конечно.

Он кладет трубку и берет паспорт. Раскрывает. На фотографии все тот же незнакомец с высоким лбом: *Иван Сергеевич Аверченко, 1966 года рождения, место рождения... прописан (Московская область), выписан...*

Дверь отворяется. Он поворачивается навстречу вошедшей Вале. У нее в руках пакет. Она улыбается.

В а л я. Доброе утро, Иван Сергеевич.

И в а н *(отвечает не сразу, с запинкой)*. Доброе утро.

В а л я. Давно проснулись?

И в а н. Только что.

В а л я. Как настроение?

И в а н. Не знаю.

В а л я. Я вам одежду новую принесла, сама выбирала, надеюсь, подойдет. Если что не понравится, не сердитесь, это ведь только до дому добраться, а там купите сами, на свой вкус.

Она выкладывает из пакета на кресло джинсы, футболку, носки, кроссовки, куртку.

И в а н. Я не знаю, какой у меня вкус.

В а л я. Ничего, Иван Сергеевич, со временем узнаете.

И в а н. Не могли бы вы меня все-таки Андреем звать?

В а л я. Не могу.

И в а н. Почему? Я ведь только внешне изменился. Я помню себя Андреем, чувствую себя Андреем, у меня только руки-ноги чужие.

Валя передает ему листок — билет на поезд.

В а л я. Ваш поезд в 13.15. Такси в 12.00. Я зайду за вами без десяти. И привыкайте к новому имени, Иван Сергеевич, старым вас уже никто называть не будет. *(Смотрит на него очень серьезно. Вдруг улыбается.)* Лично мне вы таким даже больше нравитесь. Всего доброго.

Она уходит.

Он приближается к зеркалу. Рассматривает себя.

Птицы поют.

День. Привокзальная площадь

Такси въезжает на привокзальную площадь. Днем здесь многолюдно. К остановке подходят автобусы. Бабки торгуют семечками. Голуби снуют под ногами.

Иван расплачивается с таксистом. Выходит из такси. Оглядывается. Вдруг видит знакомую машину. Спокойный водитель, доставивший Андрея в клинику, копается в моторе.

Иван подходит к нему.

И в а н. Здравствуйте.

С п о к о й н ы й в о д и т е л ь *(коротко взглянув на него и вновь углубившись в дело)*. Здравствуйте.

И в а н. Как ваша невестка себя чувствует?

Водитель выпрямляется. Смотрит на Ивана удивленно, силится припомнить.

С п о к о й н ы й в о д и т е л ь. Вроде ничего.

И в а н. Роды прошли благополучно?

С п о к о й н ы й в о д и т е л ь. Нормально.

К разговору прислушивается другой водитель. Он курит возле своей машины.

И в а н. Как мальчика назвали?

С п о к о й н ы й в о д и т е л ь. Игорьком.

И в а н. Прекрасное имя. Поздравляю.

С п о к о й н ы й в о д и т е л ь. Спасибо.

И в а н. Всего доброго.

Иван протягивает водителю руку. Водитель вытирает руки о тряпицу и пожимает руку Ивана. Иван скрывается за зданием вокзала.

Другой водитель. Кто это?

Спокойный водитель. Не помню.

Другой водитель. Ну ты даешь.

День. Платформа на вокзале

К платформе, на которой среди других пассажиров стоит Иван, приближается поезд.

Ночь. Улица у подъезда Андрея

К подъезду Андрея подъезжает машина. Из нее выходит Иван. Машина уезжает. Иван направляется к подъезду, на ходу вынимая из кармана ключ.

Фойе первого этажа

Консьержка наблюдает за вошедшим Иваном, оторвавшись от кроссворда.

Консьержка. Вы к кому?

Иван. Здравствуйте. Меня зовут Иван Сергеевич Аверченко. Андрей должен был вас предупредить.

Консьержка. Ах, да. Проходите, пожалуйста.

Иван. Спасибо.

Он направляется к лифту. Консьержка смотрит ему вслед с огромным любопытством.

Площадка перед квартирой Андрея

Иван выходит из лифта. Идет к своей двери. Открывает не сразу. Оглядывается. Прислушивается к звукам (приглушенный лай собаки, смех, хлопание дверей...). Вынимает ключ. Вставляет в замочную скважину.

Квартира Андрея

Иван входит в темную квартиру. Дверь за ним захлопывается, и становится еще темнее. Он стоит некоторое время в темноте. Включает свет. Кладет на столик ключи. Выкладывает из карманов куртки отключенный мобильный Андрея, записную книжку, паспорт, бумажник. Разувается. Босиком обходит чисто убранную Андреем квартиру. Подключает телефон в комнате, и телефон тут же звонит. Иван смотрит затравленно на звонящий аппарат. Снимает трубку. Слышит голос Кати, даже не донеся трубку до уха.

Катя *(за кадром, приглушенно, из телефонной трубки).* Андрей?! Андрей, это ты?

Иван кладет трубку. Почти тут же телефон звонит вновь. Иван его отключает. Он подходит к креслу с гитарой. Опускается перед ней на корточки. Осторожно касается струн. Гитара откликается вздохом. Иван отдергивает руку. Вздох еще не отзвучал.

Иван вскакивает. Направляется за стойку. Берет из холодильника бутылку водки. Из навесного шкафчика вынимает стакан. Плещет в него из бутылки. Пьет залпом. Зажмуривает глаза, задерживает дыхание. Оставляет бутылку и стакан на столе. Идет к дивану. Ложится, сворачивается калачиком.

Иван лежит и разглядывает крохотную черно-белую фотографию, приткнутую за стекло книжного шкафа. На ней — молодые родители Андрея. И если Андрей походил на мать, то у Ивана — некоторое сходство с его отцом.

Ивану видится мирная сцена: мать шьет, стрекочет машинка, отец смотрит телевизор, а он (кто — он?) возится на полу с игрушечным самосвалом, самосвал везет по пестрому половику деревянные кубики.

Иван приходит в себя. Смотрит на черно-белую фотографию за стеклом шкафа, на корешки книг.

День. Кафе-кондитерская

В витрине лежат праздничные, нарядные пирожные. Иван стоит вторым в небольшой очереди к широкому прилавку, за которым девушка варит кофе, подает пирожные... Человек перед Иваном забирает свои кофе и пирожное и направляется к свободному столику.

Д е в у ш к а *(растерянно молчащему Ивану)*. Что желаете?

И в а н. На ваш вкус.

Д е в у ш к а *(улыбаясь)*. Я же не знаю, что вы любите.

И в а н. Я и сам не знаю. Мне все равно.

Д е в у ш к а. Аллергия у вас есть на что-нибудь?

И в а н. Не знаю. Будем надеяться, что нет.

Иван отходит от прилавка с кружкой кофе и сэндвичем. Ставит кружку с тарелкой на свободный столик. Подходит к стойке с газетами. С любопытством рассматривает названия. Вынимает газету. Возвращается к столику, садится.

Прихлебывая кофе, просматривает газету. Она на английском языке. Улавливает обрывок чьего-то диалога.

П е р в ы й м у ж с к о й г о л о с *(за кадром)*. Гаврилов будет играть.

В т о р о й м у ж с к о й г о л о с *(за кадром)*. Не может быть.

Иван оглядывается на голоса, говоривших не находит. Возвращается к газете. Надкусывает сэндвич.

Вечер. Стадион

Гудит огромная чаша стадиона. Народу довольно много. Несколько секторов практически заполнены. Иван сидит в толпе. Его взгляд равнодушен и ни на чем не сосредоточен. То он рассматривает лица зрителей. То судью. То нервно вскочившего тренера. То вновь зрителей.

Подростки машут шарфами, орут.

Взгляд Ивана обращается к полю. Следит за игроком, ведущим мяч. Точнее, за самим мячом. Белая точка мяча притягивает взгляд как будто помимо воли.

Мяч перехватывает нападающий другой команды. Ведет. Обходит защиту. Ведет. Пас. Передача. Мяч у другого игрока. Иван — вместе со всеми — привстает, увлеченный игрой, боясь «упустить» мяч.

Мяч послан точным ударом. Его полет должен быть мгновенным, коротким, но от напряжения время как будто замедляется, и мяч летит медленно — прямо в ворота, в угол, вратарь не успевает.

Г о л о с а с т р и б у н. А-а-а-а!!!

И в а н. А-а-а-а-а-а!

Лицо Ивана искажено.

Волна спадает. Люди на трибунах садятся.

Мяч снова в игре. Иван сосредоточен на этой белой магической точке. Его лицо преобразилось, оно вдохновенно, таким оно еще никогда не было.

Поздний вечер. У стадиона

Иван отделяется от текущей со стадиона толпы и направляется к остановке. Там довольно много народу, тоже болельщики.

Иван стоит в толпе ожидающих автобус. Молодой, лет тридцати, мужчина объясняет своим приятелям и всем, кто его слушает.

М о л о д о й м у ж ч и н а *(поучающе и важно)*. Гаврилов хороший игрок, но после травмы он не в форме.

И в а н *(неожиданно сам для себя вступает в разговор)*. Гаврилов в отличной форме

Он перевозбужден, он как в лихорадке. Молодой мужчина вмиг поворачивается к нему.

М о л о д о й м у ж ч и н а. Вы видели его в прошлом году?

И в а н. Видел.

М о л о д о й м у ж ч и н а. И что?

И в а н. Замечательно играл. Но сегодня еще лучше. Сегодня высший пилотаж. Дело даже не в технике, здесь что-то... Что-то вроде откровения.

М о л о д о й м у ж ч и н а. Куда вас занесло!

И в а н. Футбол — это не просто игра.

М о л о д о й м у ж ч и н а. Да я сам в футбол играл.

И в а н. Я тоже. Как это ни смешно.

Он хочет ещё что-то сказать, но мужчина вслед за приятелями шагает к подошедшему автобусу.

М о л о д о й м у ж ч и н а. Мой автобус.

И в а н *(разочарованно)*. Да? Счастливо.

М о л о д о й м у ж ч и н а *(входя в автобус и оборачиваясь с подножки)*. Пока!

Автобус увозит компанию.

Иван подходит к киоску. Берет пиво. Пьет. Точным броском швыряет жестянку в урну и бежит к подошедшему автобусу с другим номером.

В автобусе

Иван пробирается на заднюю площадку. Здесь, как обычно, народу значительно меньше.

Иван, все еще взбудораженный пережитой игрой, вдруг видит перед собой здоровенного парня. У него родинка на щеке. Иван пристально смотрит на родинку. Парню неуютно под его взглядом. Вдруг Иван начинает хохотать, глаз не отрывая от родинки.

З д о р о в е н н ы й п а р е н ь. Ты чё?

Иван хохочет. Люди оглядываются, отступают от него подальше.

З д о р о в е н н ы й п а р е н ь. Заткнись, придурок.

Иван хохочет. Парень толкает его в грудь. Иван толкает в ответ. Он как будто играет. Парень злится и ударяет всерьез, но Иван уходит от удара. Кто-то кричит.

Г о л о с *(за кадром)*. Вызовите милицию! Водитель!

Кулак парня приходится Ивану в челюсть, он отлетает к дверям. И смолкает, успокаивается. Парень его не трогает. Только бубнит, его слова — как защитная стена.

З д о р о в е н н ы й п а р е н ь. Идиот, мудила, недоносок...

На остановке двери автобуса открываются, и Иван вываливается наружу.

Дворы

В темноте Иван бредет дворами. Собака его облаивает. Ее ведут на поводке.

Иван выходит к дому Андрея. Слышно, как идет электричка. Иван вынимает на ходу ключ.

Площадка перед квартирой Андрея

Отворяются двери лифта, и Иван ступает на площадку. Подходит к двери, вставляет ключ в замочную скважину. Ключ не поворачивается. Иван елозит ключом, но замок не поддается. Вдруг дверь распахивается сама собой.

На пороге стоит Катя. Квартира за ее спиной залита светом.

Они стоят через порог друг против друга и молчат.

И в а н. Здравствуйте, Катя.

К а т я *(хмуро рассматривая его опухшую нижнюю челюсть)*. Вы меня знаете?

И в а н. Да.

К а т я. А я вас нет.

И в а н. Разве Андрей вас не предупреждал?

К а т я. Не очень вразумительно.

За соседской дверью явственно слышен шорох.

И в а н. Давайте лучше дома поговорим.

Катя отступает от двери, и он входит.

Квартира Андрея

Катя наблюдает, как Иван стаскивает кроссовки, не наклоняясь, не расшнуровывая, наступая на задники.

К а т я. Вас не удивляет, как я здесь оказалась?

И в а н. У вас всегда ключ был от этой двери.

К а т я. А мне удивительно, что вы замок не поменяли.

И в а н. Зачем?

К а т я *(продолжая начатую фразу)*. И что Андрей здесь все свои вещи оставил, решительно все! Даже гитару.

И в а н. Ну, не знаю, а куда их девать-то?

К а т я. Что значит «куда»? Что за дурацкий вопрос? Где Андрей?

Иван всматривается в хорошо знакомое лицо.

И в а н. Вы осунулись.

К а т я. Что?

И в а н. Знаете, у меня предложение. Давайте мы сейчас сядем спокойно, выпьем чаю, поедим, там колбаса есть в холодильнике, масло, и я вам все объясню, отвечу на все решительно вопросы, обещаю.

Он проходит в ванную, оставив ее в изумлении стоять в прихожей.

В ванной Иван включает воду и хмуро разглядывает свое отражение в зеркале. Трогает опухшую челюсть.

Чайник закипает. Колбаса и хлеб нарезаны, чашки стоят. Иван усаживается за стол.

Катя снимает закипевший чайник и заваривает чай. Иван берет хлеб, намазывает маслом, кладет сверху колбасу, пытается откусить и сморщивается от боли. Катя за ним наблюдает. Иван откладывает бутерброд и осторожно касается опухшей челюсти.

К а т я. Что стряслось?

И в а н. Ударился.

К а т я. Чай пить сможете?

И в а н. Зубы целы, значит, смогу. Потихоньку.

К а т я. Где это вас угораздило?

И в а н. В автобусе. Вы почему не едите?

К а т я. Аппетита нет.

И в а н. Вам поправиться надо.

К а т я. Ладно, я сама разберусь, что мне надо. Где Андрей?

И в а н. Здесь.

К а т я. Что?

И в а н. Прямо перед вами. Что вы глаза таращите? Я и есть ваш Андрей.

К а т я. Что за бред? *(Презрительно.)* Вы пьяны?

Иван встает из-за стола, уходит. Катя сидит, настороженно прислушиваясь к его шагам.

Иван возвращается с листком бумаги, передает его Кате. Садится. Катя, взглянув на Ивана, разворачивает листок. Начинает читать.

К а т я *(читает вслух)*. «Катюша, милая моя девочка! Человек, который передал тебе это письмо...»

Катя вновь смотрит на Ивана. И углубляется в чтение, но уже про себя. Пока она читает, Иван наливает себе чай. Осторожно пьет.

Катя откладывает листок. Иван отставляет чашку. Катя смотрит на Ивана изумленно.

К а т я. Он меня разыгрывает?

И в а н. Кто?

К а т я. Андрей. И вы. Только я не понимаю, зачем?

И в а н. Это не розыгрыш. Андрей действительно некоторым образом в меня превратился.

К а т я. То есть если бы в тот момент, когда происходило зачатие Андрея, что-нибудь вдруг грохнулось об пол, то получился бы не Андрей, а — вы?

И в а н. Что-то вроде того. Правда, при каких именно обстоятельствах получился бы не Андрей, а я, выяснить невозможно.

К а т я. На секундочку предположим, что все так и есть. Но зачем... зачем Андрею превращаться в вас? Неужели он настолько серьезно воспринял это дурацкое гадание?

И в а н. Первые два пункта дурацкого гадания, между прочим, сбылись.

Катя смотрит на него пристально. В глазах смятение.

К а т я *(резко, вдруг)*. В каком году мы познакомились?

И в а н. В 2000-м. На вечеринке у Викоши.

К а т я. Кто это?

И в а н *(неожиданно и как-то естественно переходя на «ты»)*. Фотограф. Твой бывший приятель. Хороший парень. У него нет половины мизинца на правой руке.

К а т я. Ты знаком с моими родителями?

И в а н. С матерью. Она живет в Саратове. Отца я, кстати, тоже видел, только тебе не говорил.

К а т я. Когда видел? Зачем?

И в а н. Тогда, в Саратове. Вы с матерью поехали на рынок, а я к нему на завод. Просто хотел увидеть. Мне показалось, что он несчастный человек.

К а т я. Он мать сделал несчастной.

И в а н. И себя.

К а т я. Она его не сможет простить.

И в а н. Он так и сказал.

Катя смотрит взволнованно.

К а т я. Как он выглядел?

И в а н. Ничего. Но видно было, что он один живет, без заботы.

К а т я. В смысле?

И в а н. Пуговицы, например, не было на пиджаке.

К а т я. Надо мне его повидать. *(После паузы.)* Что ж ты раньше молчал?

И в а н. Связан был обещанием — не лезть в дела твоей семьи.

К а т я. А сейчас? Развязан?

И в а н. Сейчас я от всех обещаний свободен. Слишком даже свободен. «Я свободен — я ничей...»

Катя всматривается в него.

К а т я. Похоже, я начинаю верить в эту чушь. Неужели ты и есть Андрей?

И в а н *(после паузы)*. Ужас в том, Катя, что я — не Андрей. Да, он есть во мне, и пока еще очень ярко, почти весь, со всеми своими мыслями и воспоминаниями, но на самом деле случилось именно то, чего он так боялся. Он умирает. Во мне умирает, Катюша. Я стал его могилой. Постепенно я начинаю его забывать, его ощущения прежде всего. Умом я помню, что он любил тебя, но во мне-то этой любви нет!

К а т я. В тебе? В ком в тебе? Три дня назад тебя и на свете не было!

И в а н. Но я мог быть!

К а т я. Если бы рак на горе свистнул. Но он не свистнул!

И в а н. Как видишь, иногда «если бы» становится реальностью. *(Отстраненным взглядом он рассматривает свои руки. Катя тоже смотрит на них завороженно.)* Скажи, пожалуйста, Андрей любил футбол?

К а т я. Не знаю, никогда не говорили с ним о футболе. Не думаю, чтобы любил. Я бы знала.

И в а н. Он хорошо знал английский?

К а т я. Слабо.

И в а н. А я бегло читаю по-английски. И обожаю футбол. И в прошлом году смотрел все матчи.

К а т я. Тебя... Вас не было в прошлом году.

И в а н. Но если бы был, то смотрел бы. Я их помню!

Иван и Катя молчат. Смотрят друг на друга.

И в а н. Я даже из детства кое-что помню. Не из детства Андрея, а из своего. Как будто я везу кубики в грузовике. И родители на меня смотрят.

Кате становится неуютно, как будто сквозняк в комнате.

И в а н *(он тоже переходит на «вы»)*. Вы замерзли?

К а т я (*отстраненно*). Уже поздно. Мне пора.

И в а н. Я не видел вашей машины у подъезда.

К а т я. Сломалась.

И в а н. Вечно она у вас почему-то ломается.

К а т я. Да, это, действительно, загадка природы.

И в а н. Я мог бы вас подвезти.

К а т я. А вы умеете водить?

И в а н. Думаю, да.

К а т я *(берет листок, исписанный Андреем)*. Я возьму письмо?

И в а н. Разумеется. Оно же вам адресовано. Вообще, вы можете взять в этом доме все что угодно. Моего здесь ничего нет.

К а т я. Моего тоже.

Ночь. Гараж

Иван и Катя входят в подземный гараж. Идут к машине Андрея. Иван отключает сигнализацию. Нерешительно стоит перед машиной. Катя наблюдает за ним.

К а т я. Права у вас есть?

И в а н. Да.

К а т я. И доверенность?

И в а н. Все в порядке, не волнуйтесь.

К а т я. Мне кажется, вы больше волнуетесь, чем я.

Иван решительно подходит к машине. Открывает дверцу.

В машине Андрея

Иван и Катя едут ночной Москвой. Каждый думает о своем. Едут сквозь тоннель. По мосту. Узкой улицей. Проспектом... Не разговаривают. Каждый погружен в свои мысли.

На светофоре Катя как просыпается. Оглядывается изумленно. Видит за окнами старый, безлюдный по позднему времени микрорайон, белые панельные дома.

К а т я. Куда вы меня завезли?!

Иван оглядывается.

И в а н. Не знаю. Я задумался и — сам не знаю. Простите. Черт занес.

К а т я. Вы уже забыли, где я живу?

И в а н. Отлично помню.

Он разворачивается. Прибавляет скорость. Катя напряженно смотрит на дорогу.

К а т я. Налево.

И в а н *(поворачивая налево)*. Я помню.

К а т я. В переулок.

И в а н. Катя, я помню.

Иван сворачивает в переулок. Въезжает в арку. Тормозит у подъезда Кати.

К а т я. Спасибо.

Она отстегивает ремень. Кладет на приборный щиток ключи от квартиры Андрея. Иван смотрит на эти ключи. Катя открывает дверцу.

И в а н. Катя...

Она смотрит на него выжидательно.

И в а н. Прощайте.

Катя отворачивается. Выбирается из машины. Закрывает дверцу. Идет к подъезду. Она скрывается в подъезде, и Иван трогается. Выезжает из арки. Едет проулком. Сворачивает...

Иван возвращается на тот самый перекресток, куда нечаянно завез Катю. Паркуется у тротуара. Выбирается наружу.

Старый безлюдный микрорайон. Белые панельные дома — как призраки с черными провалами окон.

Иван закрывает машину, ставит ее на сигнализацию.

Он идет по тротуару. Идет неуверенным шагом, оглядывается. Сворачивает в глубь микрорайона. Идет дворами. Останавливается у темной витрины магазинчика на первом этаже панельного дома. Вглядывается. Подходит к стеклу вплотную. Внутри горит дежурный свет, проступают какие-то тени, предметы, у самой витрины едва различим столик.

Иван отступает от витрины.

Он возвращается пустой улицей. Слышит свои шаги. Машина проезжает. И вновь лишь шаги Ивана раздаются в ночной тишине.

Осенний день. Магазин в старом микрорайоне

Иван сидит за единственным столиком в магазине, у самого окна, между кондитерским отделом и игровым автоматом. Ивану со своего места отлично виден весь небольшой магазин: витрина с колбасами и сырами, с молочными продуктами, с рыбой, овощной отдел. К тому же в поле зрения Ивана находится вся улица.

Уже осень. Накрапывает дождь. Желтый лист планирует на зонт прохожего...

На столике перед Иваном дымится кофе. Кондитерский отдел располагается за его спиной.

Миловидная женщина отходит от прилавка с чашкой кофе и пирожным и направляется к единственному столику.

М и л о в и д н а я ж е н щ и н а. Не помешаю?

И в а н. Садитесь, пожалуйста.

Он отрывает взгляд от окна только затем, чтобы произнести эту фразу.

Она усаживается напротив. Посматривает на Ивана, упорно глядящего в окно. Средних лет женщина, принаряженная, припудренная.

Иван отрывается от окна, чтобы отпить кофе.

М и л о в и д н а я ж е н щ и н а *(сразу же обращается к нему)*. Простите, вы здесь рядом живете?

И в а н. Не очень.

М и л о в и д н а я ж е н щ и н а. Я вас часто вижу. Я живу в этом доме, на третьем этаже. Я в отпуске. Денег нет, ехать никуда не могу, вот и представляю, что приехала сюда отдыхать, прогуливаюсь, как интурист. Вы, наверное, тоже в отпуске?

И в а н. Нет.

М и л о в и д н а я ж е н щ и н а. В таком случае, вы сыщик. Вы следите за кем-то в нашем районе. Да?

И в а н. Вроде того.

М и л о в и д н а я ж е н щ и н а. Я сразу поняла. Либо вы, как я, либо — сыщик. За кем следите, если не секрет?

И в а н. Не знаю.

М и л о в и д н а я ж е н щ и н а. Значит, секрет.

Из ее маленькой сумочки раздается короткий перезвон.

М и л о в и д н а я ж е н щ и н а. Простите. *(Вынимает из сумочки телефон, самую простую модель. Наморщив от напряжения лоб, читает пришедшее сообщение.)* Тарифы повысились. Кошмар. С одной стороны, мобильный связывает тебя с миром, с другой — привязывает, все время ждешь, что кто-то тебе позвонит.

И в а н. У меня нет мобильного.

М и л о в и д н а я ж е н щ и н а. Не может быть, вам по службе положено.

И в а н *(подыгрывая ей)*. В самый неподходящий момент затрезвонит.

М и л о в и д н а я ж е н щ и н а. Можно отключить.

И в а н. А если забудешь?

М и л о в и д н а я ж е н щ и н а. Да, я все время его зарядить забываю.

Вдруг она видит его остановившийся взгляд. Смотрит в направлении его взгляда, в витринное окно.

Женщина с тяжелой сумкой на плече, под кособоким зонтом с переломанной спицей стоит у магазина. Это Дарья. Она долго складывает непослушный зонт. Дождевые капли оседают на ее волосах. Она направляется к двери. Входит в магазин и оглядывается. Взгляд ее равнодушно скользит по Ивану, как будто Ивана не существует. Дарья подходит к витрине с сырами и колбасами. Что-то говорит продавщице.

Миловидная женщина напротив Ивана сидит, не шелохнувшись, с восторгом наблюдая за его сумасшедшим от напряжения взглядом.

Продавщица передает Дарье свертки. Дарья подходит к игровому автомату. Сумку ставит на пол. Из битком набитой сумки торчат свертки, мокрый зонт. Иван встает, чтобы лучше видеть Дарью. Он заворожен ею.

Дарья его не замечает. Она меняет деньги у дежурной тетки при автомате. Играет. Не выигрывает. Берет сумку, вытягивает из нее зонт, затаскивает сумку на плечо и направляется к выходу.

Иван следует за ней. Его собеседница тоже делает за ним несколько шагов. Когда Иван выходит за Дарьей, миловидная женщина поворачивается к продавщице из кондитерского.

М и л о в и д н а я ж е н щ и н а *(восторженно)*. Он следит за ней!

П р о д а в щ и ц а. Не приставай ты к мужикам, Анна. Сядь, успокойся.

Миловидная женщина растерянно и смущенно садится за столик.

П р о д а в щ и ц а. Дать тебе еще пирожное?

Улица возле магазина

Зонт раскрываться не хочет, и Дарья запихивает его обратно в сумку. Идет под мелким дождем, скособочившись от тяжести на плече. Иван следует за ней. Мальчишка обгоняет их на велосипеде. Оборачивается на ходу.

М а л ь ч и ш к а. Здрасьте!

Д а р ь я. Здравствуй.

Идут по улице: Дарья, а за ней — Иван.

Двор дома Дарьи

Дарья сворачивает во двор.

Оттуда выезжает машина, и Иван вынужден машину пропустить, прежде чем свернуть за Дарьей. Пропустив машину, он торопится во двор. Дарью не видит. Кричит — неожиданно для себя.

И в а н. Даша!

Она появляется из-за фуры, которую обходила, и оглядывается на крик. Ее взгляд скользит по людям во дворе, по Ивану... никого знакомых не находит. И Даша отправляется дальше. Она подходит к своему подъезду. Перетаскивает сумку на живот, копается в ней, выуживает ключ. Открывает дверь подъезда.

Не успевает дверь за Дарьей замкнуться, как Иван подскакивает к ней и удерживает. Открывает. Входит в подъезд.

Подъезд Дарьи

Горит красный огонек — лифт поднимается. Иван слышит, как лифт останавливается, как открываются двери. Иван бежит наверх.

Когда он влетает на площадку Дарьи, ее дверь уже закрывается за ней. Иван подходит к закрывшейся двери. Останавливается перед ней. Рассмат-

ривает. Кладет на нее ладонь. Проводит ладонью по обшивке. Проводит с нежностью, будто дверь — живое существо. Подходит вплотную, прислоняется щекой.

Лифт оживает, и его гул пугает Ивана. Он отстраняется от дверей. Спускается медленно, держась за перила.

Поздний осенний вечер. Квартира Андрея

Иван сидит на диване в неосвещенной квартире Андрея. В руках его трубка стационарного телефона, он набирает номер. На полу возле дивана — открытая банка пива.

И в а н. Катя? Здравствуйте. Это Иван. Хоть кто-то меня узнает. Поживаю. Ищу себя. Да, как ни странно. Я теперь знаю квартиру, где жил бы, если бы жил бы. И женщину, с которой бы я там жил. Нет, это не фантазия. Я вспомнил ее, как только увидел, всю вспомнил, все ее привычки, ее имя. Я знаю, что она учительница. Я помню ее детские фотографии. Не знаю, что делать. Представления не имею. Ладно. Спасибо.

Он отключает телефон из розетки. Открывает дверцу книжного шкафа. Достает с полки мертвый — отключенный — мобильный Андрея. Смотрит на огни за широким окном. Пьет пиво и смотрит.

Классная комната Дарьи

В пустом классе сидит за учительским столом Дарья и проверяет тетради. На доске — меловые разводы, полустертые записи; на полу валяются бумажки, огрызок яблока, ручка; кто-то забыл тетрадь на столе, ластик; стулья сдвинуты. Тихо.

Вдруг кто-то стучит в дверь и заглядывает в класс. Это секретарша, женщина с седыми буколькими.

С е к р е т а р ш а. Даша, вас к телефону.

Д а р ь я. Кто?

С е к р е т а р ш а. Не знаю. Поднимитесь в учительскую.

И секретарша исчезает. Дарья исправляет замеченную ошибку и встает из-за стола. Выходит из класса.

Дверь в пустой класс приоткрывается. Входит Иван с мобильным Андрея у уха. Идет к учительскому столу. Говорит в мобильный севшим голосом.

И в а н. Здравствуйте. Вы не могли бы секунду подождать? *(Осторожно кладет мобильный на стол. Вытаскивает из-под стола сумку Дарьи. Покопавшись, выуживает из нее ключ. Берет мобильный.)* Одну секундочку, извините.

Он вновь мягко кладет мобильный на стол. Вынимает из кармана коробочку. Открывает. Там кусок чего-то вроде глины. Иван отпечатывает на этом куске бородки ключей. Аккуратно, стараясь не смять форму, закрывает коробочку. Ключи бросает в сумку, сумку задвигает под стол. Берет со стола мобильный. Отключает. Слышит приближающиеся к дверям шаги. Замирает. Кто-то проходит мимо.

Иван встает, прячет коробочку в карман, быстро направляется к дверям. Выглядывает.

Коридор школы

Пустой пыльный коридор. В дальнем конце уборщица возит по полу мокрой тряпкой.

Иван бесшумно идет по коридору. Сворачивает на лестничную площадку. И едва не сталкивается с Дарьей. Но она его не замечает. У нее сердитое, раздосадованное лицо. Она решительно сворачивает в коридор.

Ранний осенний вечер. Кладбище

Бутылка воды, тряпка. Иван смачивает тряпку водой из бутылки. Протирает памятник. Лица родителей в овалах фотографий. Собирает осенние листья.

Букет из осенних листьев кладет возле памятника. Сидит на скамеечке. Смотрит на паутину в серебряной росе. На лица родителей.

Осенний вечер. Центральная улица

Иван бредет с вечерней толпой по одной из шумных центральных улиц. Его толкают, он не замечает.

Поздний осенний вечер. Квартира Андрея

В тишине Иван сидит на диване, пьет пиво и смотрит в окно на ночные огни.

Утро осеннего дня. Площадка перед квартирой Дарьи

Иван подходит к дверям квартиры Дарьи. Прислушивается. У соседей за дверью работает телевизор. Идет лифт. Иван осторожно вставляет в замочную скважину ключ. Поворачивает. Дверь открывается.

Квартира Дарьи

Иван входит в полумрак прихожей. Стоит, прислушивается к звукам квартиры (урчание труб, скрипы). Стягивает кроссовки и проходит босиком в квартиру. Заходит в кухню. Немытая чашка стоит в мойке. Чайник. Забытый на столе учебник. Иван ничего не трогает. Осторожно выходит из кухни. Идет в комнату. Оглядывает ее небогатую обстановку. Подходит к шифоньеру, поворачивает ключ в дверце. Дверца отворяется. Иван захватывает пальцами подол платья, вытягивает его. Втягивает ноздрями запах. Запрятывает платье на место. Запирает шкаф. Подходит к стенке. За стеклянной дверцей — сервиз и фотография мальчика в рамке. Иван опускается на корточки, открывает нижние дверцы. Вытаскивает пухлый альбом с фотографиями. Садится на пол. Листает альбом. Разглядывает фотографии. Старые снимки, на которых Дарья еще молодая, одна, с мужчиной, в компании, с ребенком, вновь одна. Иван закрывает альбом и ставит на место. Закрывает дверцы, поднимается. Крохотная черно-белая карточка остается лежать на полу.

Иван направляется в прихожую. Обувается. Отпирает дверь.

Площадка перед квартирой Дарьи

Иван выходит на площадку и прикрывает дверь квартиры. Но запереть ее не успевает. Открывается дверь квартиры напротив, и из нее, с младенцем на руках, появляется женщина.

Иван бросается к лестнице. Бежит вниз.

Осенняя ночь. Квартира Андрея

Ночь простирается за широким окном. Горят огни. Иван сидит на диване. Он говорит по стационарному телефону.

И в а н. Да, Катя, это опять я. Все нормально. Я был у нее. Нет, она не знает, конечно. Вы думаете? Наверное, вы правы. Постараюсь больше не ходить. Обещаю.

День. Квартира Дарьи

Иван сидит в комнате на диване. Ему грезится-слышится, что Дарья возвращается, что поворачивается в замке ключ и Дарья входит в дом.

Иван спокойно сидит на диване. Он слышит, как она бросает на пол портфель с тетрадями, переобувается, идет в ванную и моет руки. Из ванной направляется в комнату; он слышит ее приближающиеся шаги. Сидит спокойно и ждет.

Дарья входит в комнату. Ничуть не удивляется, увидев его. Говорит буднично.

Д а р ь я. Привет.

И в а н. Привет.
Д а р ь я. Ты уже ужинал?
И в а н. Нет, тебя жду.
Д а р ь я. Тогда иди режь хлеб, а я картошку быстренько поставлю.
И он встает и идет за ней следом на кухню...

...Дарья на кухне одна, разогревает ужин. Вдруг звонит телефон, и Дарья бежит в комнату.

Она вбегает в комнату и видит сидящего на диване мужчину. Он мертв.
Телефон звонит, но Дарья не берет трубку, она замерла возле мертвеца.
Телефон смолкает. Дарья пятится из комнаты.
А н д р е й *(поет за кадром)*.

И он понимает, что не причинил
Никому боли,
Никто не заметил его исчезновения,
Он вновь может исчезнуть,
И исчезнет время,
Вернее — остановится,
Как в сказке об остановленном времени.
Они не узнают, что его нет, —
Застывшие фигуры в янтарном временном сгустке.
Он может вернуться,
Но откуда — куда?
Его нигде не ждут.
Больно и страшно только ему, ему
Одному во всей неподвижной Вселенной,
Сделать выбор — убить половину пространства,
Половину души умертвить
И таскать этот мертвый кусок
До конца лет.

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

Кинотеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

Кинотеатр «35 мм»,
ул. Покровка, 47/24

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

S U M M A R Y

Is contemporary art really actual?
Requested: noted Russian playwrights, directors, actors.

Sergei Anashkin
Co-ordinates: South
Fribourg-2007.

Nina Tsyrkun
Truthly lies
Review of Lasse Hallstrom's THE HOAX (USA).

Irina Lyubarskaya
Them in absence of love and death
Review of Ed Blum's SCENES OF A SEXUAL NATURE (Gr. Britain).

Semyon Ekshtut
«We are minor people...»
The historian on orders and decorations for cultural movers in Russia.

Boris Mikhailov
Genius loci
Dmitry Desyaterik talks to the noted photographer.

Aesthetics as violence over reality?
Festival Kinoteatr.doc (2007).
Interviews delivered and commented by Anna Slapinya and Ekaterina Samylkina.

Dmitry Desyaterik
Cinema after Ausswitz
Refrein
PIGSTY by Pier Paolo Pasolini.

Bank of lamps
DOGVILLE by Lars von Trier.

A series o articles.

Steven Spielberg:
«We'll witness the nuclear decay of Hollywood»
Interview by Jean-Pierre Lavoignat.

Boris Khlebnikov
Indifferent people
Zoya Kosheleva talks to the helmer of KOKTEBEL and FREE FLOATING.

Elena Gremina
A small great theatre
Marina Shimadina talks to the playwright and administrator of THEATRE.DOC.

Natalya Trauberg:
«A parable easily coincides with reality»
Interview by Natalya Balandina. Commentary on the recent book THE INVISIBLE CAT.

Alexei Pazhitnov:
«Five years more and cinema may rest in peace»
Dialogue on contemporary perception of game culture. Commented by Alexandre Lipkov.
In Memoriam: Alexandre Lipkov
Afterword.

Slavoj Zizek
The family myth of ideology
Notes of the prominent European philosopher on Hollywood.

Elena Dolgopyat
THE DOOR
A script.

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

20 ДЕК 2007 07-48765

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Екатерина Самылкина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (495) 151-5651, 151-3779. **Факс** (495) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 13.07.07. Подп. к печати 20.07.07
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 14,89
Заказ 7935. ООО «Принт Экспресс», Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (495) 151-5651, 151-3779
Fax (495) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2007

- Супружеский долг нужно отдавать

Счастливы вместе

сегодня 18:00 и 20:00

Новые серии с 3 сентября!

www.tnt-tv.ru

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы З.АБДУЛЛАЕВОЙ, К.БОГОСЛОВСКОЙ, Л.ГУДКОВА, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.ДЕСЯТЕРИКА, Ю.ЛИДЕРМАН, И.ЛЮБАРСКОЙ, И.КУШНАРЕВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, И.СУКМАНОВА, А.ТУЧИНСКОЙ

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Радикальное высказывание: «Груз-200»
Кризис сценарного дела

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

КАНН-2007:
«4 МЕСЯЦА, 3 НЕДЕЛИ И 2 ДНЯ» Кристиана Мунджиу
«ПОТАЕННЫЙ СВЕТ» Ли Чхан Дона
«СКОРБНЫЙ ЛЕС» Наоми Каваси
«ТИХИЙ СВЕТ» Карлоса Рейгадаса
«АЛЕКСАНДРА» Александра Сокурова
«ИЗГНАНИЕ» Андрея Звягинцева
КИНОТАВР-2007

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
ВИКТОРИЯ БЕЛОПОЛЬСКАЯ
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

ВАДИМ АБДРАШИТОВ
ЦЗЯ ЧЖАНКЭ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

Почему «справедливость» важнее «свободы»
Кино после Освенцима

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

ВЕРА СТОРОЖЕВА
МАЙЯ ТУРОВСКАЯ
БРЕНД В КИНО

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Адрес сериалов. Итоги исследований

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Последнее интервью Григория Чухрая

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Дирк Богард. ЧЕЛОВЕК ПРАВИЛ
Беата Тышкевич. НЕ ВСЕ НА ПРОДАЖУ
Джон Фаулз. ДНЕВНИКИ